بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة جدارا
كلية الدراسات الأدبية واللغوية
قسم اللغة العربية

السيرة الذاتية الشعرية في الأدب الأردني المعاصر

Poetic Autobiography in Contemporary gordanian Literature

إعـــداد الطالب

محمـــد مطالقـــة

الرقـــم الجامعي

200610003

تحت إشراف الأستاذ الدكتور

محمد صالح الشنطي

الفصـل الدراســـي الثاني
2010/2009

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة جدارا

كلية الدراسات الأدبية واللغوية

قسم اللغة العربية

السيرة الذاتية الشعرية في الأدب الأردني المعاصر

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد الحديث ــ كلية الدراسات الأدبية واللغوية ــ جامعة جدارا ــ 2010

قرار لجنة المناقشة: نوقشت هذه الرسالة، وأجيزت بتاريخ:

أعضاء لجنة المناقشة:

1. الأستاذ الدكتور محمد صالح الشنطي: مشرفاً ورئيسا............
2. الدكتور عبد الباسط مراشده: عضوا...................
3. الأستاذة الدكتورة ابتسام الصفار: عضوا...................

الإهـــداء

إلى نبي الرحمة (محمد صلى الله عليه وسلم)

إلى معنى وجودي .... والدي

إلى منبع الخير والحنان ....والدتي

إلى .... أخواني وأخواتي

أتقدم بهذا الجهد المتواضع و أسأل الله القبول

الباحث

محمد

الشكر والتقدير

الحمد لله حمداً كثيراً كما أمر، وله الشكر وهو الجدير بالزيادة لمن شكر وصلى الله وسلم على نبيه محمد وبعد....

أتقدم بالشكر الجزيل إلى عمادة كلية الدراسات الأدبية واللغوية- جامعة جدارا وعرفاناً مني بالجميل أتقدم بفائق الشكر والتقدير والامتنان إلى الأستاذ المشرف الدكتور "**محمد صالح الشنطي**" الذي لم يبخل بدعمه خلال دراستي الأولية والعليا الدور الكبير في ما وصلت إليه، كذلك كان له الدور الأكبر في تذليل كافة الصعوبات التي واجهتني خلال مسيرتي العلمية من خلال متابعة عملي خطوة بخطوة، وتوفير الأجهزة والاحتياجات التي أخرجت هذا العمل بالصورة النهائية فجزاه الله عني أوفر الجزاء.

كما اتقدم بالشكر والتقدير إلى أعضاء اللجنة : الدكتور عبد الباسط مراشدة و الاستاذة الدكتورة ابتسام الصفار لما بذلوه من جهد في قراءة الرسالة ؛ قصد تنقيحها وتصحيحها ، فهذا عمل بشري لا يسلم من الخطأ و الزلل .

ولا يسعني إلا أن أقدم كلمات شكر حارة وحب كبيرين إلى أمي وأبي اللذين وفرا وبذلا الكثير من الوقت والجهد المتواصل في شد أزري على إكمال الدراسة وتخطي المصاعب التي واجهتني خلالها، والعمل بكل جهد على توفير الجو الملائم لي أثناء الدراسة.

وأخيرا فإني أتقدم لكل من ساعدني ووقف بجانبي بالشكر والتقدير ووفقني الله وإياهم لما فيه الخير للعلم والعباد.....

الباحث

محمد

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الملخص	
المقدمـــة	
التمهيد	
تعريف السيرة الذاتية الشعرية	
نشأة السيرة الذاتية	
ملامح السيرة الذاتية	
السيرة الذاتية بين الشعر والنثر	
دوافع كتابة السيرة الذاتية الشعرية	
الأدب الحديث	
الأدب الأردني المعاصر	
التعريف بالشعراء	
الفصل الأول: ملامح من السيرة الذاتية في الشعر الأردني (قصائد مفردة)	
التجربة الذاتية في الشعر الأردني (ملامح سير الشعراء).	
ملامح السيرة الذاتية في ديوان "عشـــيات وادي اليابس".	
منعطفات مهمة في حياة الشعرين.	
الفصل الثاني: رؤيـــة الشعراء في سيرهم الذاتية	
الفصل الثالث: التشكيل الفني للسيرة	

الذاتية الشعرية

البُنيــة السرديّــة.

البنيـــة اللغويــة.

الخاتمة

المصادر والمراجع

ملخص

السيرة الذاتية الشعرية في الأدب الأردني المعاصر

إعداد الطالب: محمد مطالقة

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد صالح الشنطي

حاولت هذه الدراسة أن تعرض واحداً من أهم ألوان النصوص الأدبية، ألا وهو السيرة الذاتية الشعرية، وقد حاولت استجلاء هذا اللون في كتب الأدب والنقد.

وهدفت هذه الدراسة إلى التعرف إلى السيرة الذاتية الشعرية، والوقوف على معناها وعلى ملامحها ، والكشف عن خصائصها في الأدب الأردني.

وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد ثلاثة فصول وخاتمة، وقد تناولت في التمهيد المصطلحات التي وردت في العنوان.

وفي الفصل الأول تحدثت عن القصائد المفردة التي عالجت بعض التجارب المتعلقة بالسيرة الذاتية الشعرية، وركزت على القصائد التي لم ترد في الديوانين الرئيسين(حفيدالجن)و(الذاكرة المسننة) اللذين اعتبرا موضوعا للسيرة الذاتية الشعرية، وأوليت ديوان الشاعر مصطفى وهبي التل العناية الأساسية لكون قصائده في مجملها تعبير عن محطات مختلفة في حياته.

وفي الفصل الثاني تحدثت عن رؤية كل من الشاعرين (راشد عيسى ومحمد العامري) كما تبدت في ديوانيهما، وكيف عالجا التجارب الخاصة من مختلف مراحل الحياة ووازنت بينهما، وعبرت عن اختلاف رؤية كل منهما باختلاف سيرة حياتيهما.

وفي الفصل الثالث ناقشت الجوانب الجمالية المتعلقة بتقنيات السيرة الذاتية بالزمان والمكان واللغة.

وفي الخاتمة انتهيت إلى جملة من النتائج التي أسفرت عنها الدراسة.

الكلمات المفتاحية: القصائد المفردة، الجوانب الجمالية.

Poetic Autobiography in Contemporary Jordanian Literature

This study aims to investigate one of the most important types of literature – poetic biography. It examines the corpus of prose literature and criticism. In addition, it aims to give an introduction to poetic biography, its meaning and characteristics.

The study consists of three chapters: Preamble, introduction and conclusion. In the preamble, the researcher elaborates on the meaning of the terminology in the title.

In chapter one, the researcher discusses the individual poems which show where the poet's experience is part of the poetic biography.

This chapter focuses on the poems that are not included in the main collections of poems which are considered to be an important part of the poetic biography.

This chapter mainly examines the poems in Mustaf Wahbi al-Tal's collections where various activities in his life are expressed.

In chapter two, the researcher examines Rashed al-‘Esa and Mohammed al-Amri’s viewpoints as they appeared in their collections. Also, how the poems address their personal experiences in different aspects of life. This chapter also shows how their viewpoints are different according to their biographies.

In chapter three, the researcher discusses the aesthetic features that are related to the following concepts: Time, place and language. The conclusion is dedicated tot explaining the results of the study.

المقدّمــــــــــة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، جلّ ثناؤه حمداً يستدر أفاويق نعمائه ويستدفع أهاويل بلائه

وبعد، فإذا كان الحرص أمرا واجباً عند الحديث عن أية قضيةٍ تريد معالجتها على أساسٍ من الوضوح العلمي، فإن الحرص عند الحديث عن قضية السيرة الذاتية الشعرية يصبح مضاعفاً لأنّه يقع في منطقة يتداخل فيها فرعان من فروع الفن: أحدهما هو الشعر ، والآخر هو الذات.

وهنا أودّ أن أقول إن ما أهدف إلى عرضه على هذه الصفحات ليس دراسةً أدبيّةً عن أبعاد الذات بل هو دراسةٌ تدور داخل إطار يشكّل (الواقع)." وبما أنّ الشكل لازمٌ لجميع تعريفات الفن – لكونه مفهومًا مكانيًا يمكن أن يطبّق تطبيقاً حرفيّاً على المواد المكانيّة كمثل الرسم والنحت – حيث يكون تجربةً مرئيةً أو ملموسةً. وفي أداةٍ زمنيّةٍ كالأدب، لا يمكن أبداً أن يكون (الشكل) أكثر من مجازٍ، فقاد هذا أناساً إلى أن يَزْعُموا أن الشكل مفهوم يتوصل إليه من خلال سايكولوجية الإدراك: وليس من(شكل) موضوعي في عملٍ أدبيٍّ ولكنّه إدراكٌ (تصوّرٌ للشكل) ذاتيٌّ كما دعاه وولف لين. فللمسرحيات والروايات –في هذه الحال– شكلٌ لأننا معدّون أن نسبغ عليها شكلاً. ويبدو أنه في طبيعتنا مخلوقاتٌ واجدةٌ كلاً [في كلّ شيء] مثلما أخبر كارلايل إمرسون عن(تنيسون Tennyson) الذي " كان يحمل دائماً شيئاً من التشوّش معه كي يصنع منه نظاماً كاملاً متناغماً"(1). والأدباء من كتّابٍ وشعراء متّسمون بالرغبة الشديدة في النظام لأن فيهم تفضيلاً متأصلاً لإدراك الكليّات متميّزةً من

---

(1) Charles Eliot Norton, The correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson, vol. 2, p. 22

الأجزاء المنفصلة وأن قدرتهم على فهم الأجزاء المتميّز بعضها من بعض يحددها (الكــلّ) الذي نرى مثل هذه الأجزاء تنتمي إليه. ومن هنا جاء القانــــون الذي مضــمونه أن: "ثمــة كليّاتٍ (وحداتٌ كاملةٌ كلٌّ منها تامٌّ بنفسه) سلوكها لا يــحدده سلوك عناصرها المؤلفــة منهــا ولــكن عمليات الأجزاء نــفسها تحددها طبيعة (الكلّ) الجوهرية[1].

إن الحديث عـــن السيرة الذاتية الشعرية في الشعر العربي عامة والشعر الأردنـــي خاصة له طابـــع خاص جداً؛ فــلم تسبق الكتابة عــن هــذا الموضوع بشـــكلٍ جــديٍّ مفصّلٍ باستثناء – ربما – ما تناولـــه بـــعض الـــباحثين مثل " تهاني عبد الفتاح شـــاكر"[2] و" الدكتور عبــد الرحمن بديوي "[3]. يودّ الصانع أن يخال نفسه رجلاً وحيداً، ويــرى الصــنّاع أنفسهم – بخلاف الحالمين الذين ينشرون الإملاء الإلهي وحسب – صاغه ألفــــاظٍ يفتحـــون خزائن ألفاظهم من أجل أن يبدأوا نظماً، وهذا عندهم مسألة بناء شعرٍ رفيعٍ لا تفــوه بأنغــامٍ فطريةٍ طائشة؛ لذا فإنّهم يصرّون على إخبارنا . لذا لم يعُد الشاعر " ذلك المجنـــون المشـــعّث الذي ينظم قصيدةً كاملةً خلال ليلةٍ محمومةٍ ولكنّه عالمٌ هادئ ورياضيٌ مختصٌّ بـــالجبر فـــي خدمة حالمٍ بارع[4]". وهذا يؤكد جانب من نظرية الأدب التعبيرية وهو ضرب مـــن النقــد المتعلق بالسيرة كما لو كان الأديب ينشأ شظايا من اعتراف جَلل.

([1]) Max Wertheier, *History of psychology*, p. 417.

([2]) انظر: تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الادب العربي: فدوى طوقان وجبرا إبـــراهيم جبـــرا وإحسان عباس نموذجا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

([3]) انظر: عبد الرحمن بدوي: سيرة حياتي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

([4]) ك.ك.رونفن: *قضايا في النقد الأدبي* ، ترجمة الدكتور عبد الجبّار المطلبي ، ص 145 .

وهذه الأطروحة ستتناول سيرتين شعريتين ذاتيتين : " حفيد الجنّ "[1] للشاعر الــدكتور راشد علي عيسى فضلا إلى "الذاكرة المسننة- بيت الريـــش" [2] للشــاعر محمــد حســن العامري. وسيكون ديوان عرار "عشيات وادي اليابس"ممثلا لنموذج الشعر الأردني في ديوان واحد الذي يتوفر فيه منعطفات مهمة في حياة الشاعر تمثل أهم المحطات في ســيرته. حيــث سأتناول قصائد محددّةً لــ (راشد علي عيسى)، و (محمد حسن العامري) ؛ إذ ركّزتْ علــى جوانب معينةً كالطفولة، ومراحل ومنعطفاتٍ مهمّةً في حيــاة كلٍّ منهم. ولعلّ من الطيّــبِ أنْ أذكرَ هنا سبب اختياري لهؤلاء الشعراء الثلاثة بالتحديد. فعرار يُمثّلُ مرحلةً حرجةً مهمةً فــي تاريخ الأردّن الحديث ألا وهي مرحلة نهاية الحُكْم العثمانيّ وبدء الثــورة العربيّــة الكبــرى وعصر الإمارة، على الرغم من أنَّ ديوانه نُشِر بُــعــيــد وفاته بقليل.

كما أنَّ راشد عيسى يمثّل أيضاً ما بعد النكبة وانعكاساتها في الشعر الأردنــي، وهــذه مرحلةٌ مهمّةٌ في تاريخ الأردّن – إذ تمثل انطلاقة الحركة الشعرية الجديدة فالشــاعر محمــد العامري من الشعراء الذين ينتمون إلى جيل الشباب؛ إذْ أنَّ بداية إنتاجــه كانــت فــي العــام 1990م في ديوانــه الصادر عن دار الكندي – الأردّن: "معراج القلق".

إن هذه الأُطروحة تتكوّن من مقدمة و تمهيدٍ وثلاثة فصولٍ ثــم خاتمةٍ للبحث تتبعهــا قائمةٌ بأهم المراجع. فبعد أن عرّفت مصطلح السيرة الذاتية الشعرية في بداية التمهيد، تحدثت عن الأدب الأردنيّ الحديث، ثمّ قمتُ بالتعريف بالشاعرين. تناولت في الفصل الأول الســيرة الشعريّة الذاتيّة من خلال قصائــد شعراء أردنييّن عدة تمثل ومضات من سيرهم (الذاتية) ولا

([1]) راشــد عيســى: ديــوان شــعر"حفيــد الجــن"، منشــورات إتّحــاد الكتّــاب العــرب، دمشــق 2005م.

([2]) محمد العامريّ: ديوان شعر"الذاكرة المسننة-بيت الريش"، المؤسســة العربيّــة للدراســات والنشــر، بيروت1999م.

نستطيع أن ننظر إليها بوصفها سيرا ذاتية وعرار على وجه الخصوص، ذلك بوصفه ممـــثلا لمرحلة تأسيسية في تاريخ الشعر العربي الأردني من ناحية، ولأن ديوانه بقصـــائده المتعـــددة مرآة لحياته الحافلة. أمّا الفصل الثاني فقد عالجت فيه الديوانين المختارين من حيث الرؤيـــة، علما بأنني أدرك أنهما ليسا سيرتين ذاتيتين بالمعنى الدقيق غير أنهما أقرب ما يكونـــان إلـــى السيرة الذاتية في خصوصيتها الشعرية، وقد أشار الشاعر راشد عيسى على الغلاف الخارجي (لحفيد الجن) إلى أن ديوانه هذا سيرة شعرية، جاءت هذه الإشارة على شكل عنوان فرعـــي، أما محمد العامري فمن الواضح أن عنوانه الرئيسي وعنوانه الفرعي لا يخلوان من إيماءة إلى الجانب السيري في إشارته إلى الذاكرة وإلى البيت. وتناولت فـــي الـــفصل الثالـــث البُنـــى السرديّة واللغويّة والإيقاعيّة. وفي الخاتمة أعطيتُ رأييّ الخاص بالديوانين.

من المتوقع أن تكون هذه الأطروحة من بواكير البحوث النقديّة الأدبيّـــة التي تتناول السيرة الذاتيّة والغيريّة نقداً، إذ لم يكن معهوداً أن تُـكـتَـب سـيرة ذاتيّةٌ شعراً إلاّ ضـــمن نطـــاقٍ ضيـــّق. وقد يتمـــيّـــز فـــريـــقٌ من الشعراء الأردنييّن باستلهام سيرهم الذاتيّة في قصائد مستقِلةٍ حينا ، وفي دواوينهم حيناً آخـــر؛ لـــذا فإن دراسة هذه القصائد والـــدواوين سوف تكشف عن رؤيةٍ للمجتمع والكون والحياة فضلاً عمّا تبرزه من رؤيةٍ واقعيّةٍ للمرحلـــة التاريخيّة التي عاشوها ومن ثم تضيء مناحي الاختلاف والائتلاف بين السير الشعريّة التـــي يـــكتبها الشعراء.

وقد حاولت في هذه الدراسة أن أجيب (قدر المستطاع) عن بعض الأسئلة الآتية:

1- ما هي أوجه التشابه والاختلاف بين السيرة الذاتيّة الشعريّة والسيرة الذاتيّة النـــثريّة ؟

2- ما هي ملامح السيرة الذاتيّة الشعريّة في مجمل دواوين الشعراء ؟

3- ما هي الظواهر الجماليّة في البنية السرديّة لدواوين الشعراء ؟

وقد حاولت في دراستي هذه أن أقيمها على أسس موضوعية، منطلق مـن الوصـف والتحليل في إطار منهجية جماليّة يهتمُ بوصف البنية الفنيّة السردية وما تمخضت عنـه مـن رؤى دون إغفالٍ للمناهج الأخرى التي تقتضيها مجريات البحث، وبالذات فيما يتعلّقُ بالرؤيـة وتطورها في إطار المنهـج التاريخي والاجتماعي على أن يظلّ التركيـز علـى الجانـب الجماليّ أولاً .

وفي الختام، أسأل الله العلي القدير أن أكون قد وُفقِتُ في هذا العمل فإنّ أصبت فبتقدير من الله سبحانه وتعالى وإن أخطأت فأرجو أن أجد بعض العذر في كوني ما زلت باحثا فـي أول الطريق.

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته

الباحـث

الــتــمــهــيــد

تمهيد:

إن " السيرة الذاتية يتطابق فيها المؤلف والشخصية والسارد لدرجةٍ يمكن تذييل النص فيها بعبارة (أنـــا الموّقع أدناه) والسيرة الغيرية تُكتب عن شخصٍ بارزٍ ومبدعٍ في حقلٍ مـــن الحقول سواءً الأدبيّة أم العلميّة أم الفنيّة أم الفكريّة أم السياسيّة وما إلى ذلـــك"[1].

ولا ُيخشى على السيرة الذاتيّة من التداخل مع السيرة الغيرية فحـــسب، وإنّما ُيخشى عليها أيضاً من الخلط بينها وبين التاريخ والمذكرات واليوميّات والرواية. ولكونها جنساً أدبياً، فالسيرة الذاتيّة – حسب فيليب لو جون هي "حكيٌّ إستعاديٌّ نثريٌّ يقوم به شخصٌ واقعيٌّ عن وجوده الخاصّ وذلك عندما يركّز على حياته الفرديّـــة وعلـــى تـــاريخ شخصيّـــّته بصـــفةٍ خـــاصـــّة"[2].

فما يزال مصطلح (السيرة الذاتية) مشوّشاً يكتنفه اللبس والغموض لا بسبب صـــعوبة تأويله، بل لكونه جنساً أدبياً زئبقياً غير متعيّن ولا يميل إلى الســـكونية والاســـتقرار. وهـــذا الحراك الأجناسي متأتٍ من كونه الفن الأدبي الأكثر مرونةً، وقدرةً على التراسل مـــع بقيـــة الفنون الكلامية، والإفادة منها لقربها من أنواع أدبيةٍ محايثةٍ لها.

تعـــريف الســـيـــرة الذاتـــيّة:

ُتعرّف السيرة بأنّها الكتابة عن شـــخصٍ ما، وهـــي نوعان:

أولاً: غيريّة حيث ُيكَتبُ فيها عن شخص ما ذي أثـــرٍ في أحد مجـــالات المجتـــمع ســـواءً الاجتماعية أم الاقتصادية أم السياسيّة....الخ، بحيث يقف كاتب الـــسيرة عند" حياة إنسان فـــذّ،

---

(1) فيليب لوجون: السيرة الذاتيّة والميثاق والتاريخ الأدبيّ، ترجمة عمر حلّـــي، المركزالثقـــافي العربـــي، بيروت،(1994)، ص 24.

(2) فيليب لوجون: السيرة الذاتيّة والميثاق والتاريخ الأدبيّ ، مرجع سابق، ص 22.

ويكشف عن مواهبه وأسرار عبقريته من ظروف حياته التي عاشها، والأحداث التي واجهها في محيطه، والأثر الفذ الذي خلّفه في جيله"(1).

ثـــانـــياً: ذاتيّة وفيها يقوم الكاتب بكتابة سيرة حياته، أو الترجمة لنفسه منذ ولادته وحتّى كتابة تلك السيرة وقد يقف عند مراحل معيّنةٍ ماضية؛ أي تصور لنا أبعاد كاتبها الثلاثة من خلال رؤياه هو: الداخل، والخارج، والأعلى(2).

ولعلّ أهم تعريفاتٍ ذُكرت عن السيرة الذاتيّة وأبسطها هي التي ذكرها بعض الباحثين في أطروحةٍ موسومةٍ باسم " السيرة الذاتيّة في الأدب العربي". فقد ذكرت الأطروحة أن ستاروبنسكي عرّف السيرة الذاتيّة بأنَّها " سيرة شخصٍ يرويها بنفسه "(3). بينما عرّفها محمد عبد الغني أنّها " أنْ يكتب المرء بنفسه تاريخ نفسه، فيسجّل حوادثه وأخباره ، ويسرد أعماله وآثاره ذاكراً أيام طفولته وشبابه وكهولته وما جرى له فيها من أحداثٍ تعظم وتضؤل تبعاً لأهميّته"(4). وقال عبد العزيز شرف: " إنّ السيرة الذاتية تعني حرفيا ترجمة حياة إنسان كما يراها هو"(5). بينما قال أنيس المقدسي في تعريف السيرة:"هو نوع من الأدب يجمع بين التحري التاريخي والإمتاع القصصي"(6).

---

(1) حسين فوزي النجار: التاريخ والسير. دار القلم، القاهرة، ص14.

(2) عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية. الشركة المصرية للنشر– لونجمان، مصر، 1992، ص6

(3) شكري المبخوت: سيرة الغائب، سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992. ص9.

(4) محمد عبد الغني حسن: التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة، ص9.

(5) عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية ، مرجع سابق، ص27.

(6) أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة. دار العلم للملايين، بيروت، 1980، ص547.

ويخلص الباحث في خاتمة هذه الأقوال إلى تعريف للسيرة يقول فيه: السيرة الذاتية هي حكي استعادي نثري أو شعري بأشكال سردية متنوعة يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص والعام، وذلك عندما يركز على حياته الفردية والجماعية وعلى تاريخ حياته الجزئي والكلي.

نشأة السيرة الذاتيّة:

بعد تعريف السيرة الذاتيّة لابدّ من الإشارة إلى الخلاف المحتدم بين الباحثين والنقّاد بصدد نشأتها. فكارل بروكلمان يعتقد أنّ هذا الجنس الأدبيّ نشأ بعهد الجاهليّة، حيث يقول : " كان عرب الجاهليّة يفخرون بذكر مآثرهم، ومآثر أسلافهم، وأيامهم، وأنسابهم، وكان سمرهم يجري على رواية أيامهم[(1)] ".

ولعلّ سيرة سلمان الفارسيّ في الأدب هي أول نواةٍ لسيرةٍ ذاتيّة عربيّة في القرن الأول الهجريّ؛ ولكنّ هذه السيرة قد لا تتوفّر فيها المقومات الفنّيّة، حيث لم يكنْ مألوفاً أنْ يدوّن الأدباء سيرهم على نحوٍ كاملٍ، بل إنَّ شعرهم هو مستودعٌ لما يحدث في مجتمعهم القبلي، فلم تبرز النزعة الذاتيّة نتيجة انصهار الذات الفردية ببوتقة الذات الجماعيّة بالقبيلة ضمن مجتمعٍ أبويٍّ له سماته الخاصّة التي لا تسمح بنشأة مثل هذا الفنّ[(2)]. ويُعتبر كتاب الغزّالي (*المنقذ من الضلال*) بحقٍ سيرةً ذاتيّةُ صوّر فيها مؤلفها جانباً من أزمته الروحيّة الحادة التي عانى فيها صراعاً داخلياً مريراً أفضى به إلى التوحّد تاركاً التدريس مكرّساً حياته للصوفيّة منقطعاً للتأمل الفلسفي طوال ستة

([1]) كارل بروكلمان: ما صنف العرب من أحوال أنفسهم. قد نشر هذه المقالة الاستاذ صلاح الدين المنجد في كتاب «المنتقى من دراسات المستشرقين –1955، ج1، ص3.

([2]) تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الآدب العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص38؛ والخطيب البغدادي أحمد بن علي: تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت، ص177.

أشهر[1]. ولا يفوتني أن أذكر العلاّمة ابن خلدون وكتابه المشهور (*التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً*) الذي يُعدُّ من أمهات السير الذاتيّة على الرغم من أنّه لم يُحظَ بالنقدالعناية والتحليل، ربما لكونه أقلّ إنجازات ابن خلدون أهميّةً[2].

ملامح السيرة الذاتيّة :

لا يعدّ كثيرٌ من النقّاد والباحثين السيرة الذاتيّة على أنّها وثيقةً تاريخيّة يُمكن الاعتماد عليها، فالدكتور حاتم الصكر يعتقد أنّ " الصدق المطلوب غير مؤكدٍ في كتابة السيرة الذاتيّة، وذلك لما تتعرض له من إمكان الخطأ أو التصحيف المُتعـمَّد كالنسيان، والتناسي، والحذف، والإضافة، والتعديل، والتكييف، وإكراهات الوعي القائم إبّان الكتابة، والاسترجاع اللاحق للأحداث[3].

وإضافةً إلى هذه المخاطر فإن هناك خشية من تسرّب الخيال إلى الحقيقة، أو أن يتداخلا في بعضهما. هذا الملمح قد يكون مفيداً إذا ما أردنا التمييّز بين السيرة الذاتيّة من جهةٍ والسيرة الغيريّة من جهةٍ أخرى: فكاتب السيرة الذاتيّة يقدّم الشخصيّة (من الداخل للخارج) بانيّا نصّه على قوة الانفعالات المحتدمة في المشاعر الداخليّة المتناقضةً، وعلاقتها بالظروف الخارجيّة المحيطة بها ، ودرجة تأثرها وتأثيرها في المجتمع ؛ بينما لا تسمح الأحداث القارّة الجاهزة لكاتب السيرة الغيريّة إلاّ بالحركة (من الخارج إلى الداخل).

([1]) تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الآآدب العربي. مرجع سابق، ص52–53.

([2]) تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الآآدب العربي. مرجع سابق، ص32.

([3]) حاتم الصكر: السيرة الذاتية النسوية، البوح والترميز القهري، مجلة فصول، عدد 63، شتاء وربيع 2004، ص 211.

ويرى (بليون أدل) أنّ " لكاتب السيرة أن يُطلِقَ لخياله العنانَ كما يحلو له، وكلّما أمعن في خياله كان أفضل، وذلك في طريقة ربطه مواده ببعضها، ولكن عليه ألاّ يختلق مواده وأن يتحرّى الصدق والصراحة فيما يســرده"[1].

ويرى الباحث أنّ الصدق والصراحة في الســيرة يحتاجــان إلــى شجاعــــة البــوح والاعتراف – خصوصاً فيما يتعلّق بــالدِّين والجنس والسياسة – وأنّ الكاتب مهما بلــغ مــن الجرأة والانفتاح لا يستطيع أن يكون مُحايداً أو ناقلاً صادقاً للحقيقة؛ لذا فمن المفيــد اعتبــار السيرة الذاتيّة أثرا إبداعيّا لا يخضع لمعايير الصدق والكذب التقليديّة.

الســــــيرة الذاتــيّــة بين الشعــر والــنــثــر :

استبعد كثيرٌ من النقّاد والباحثين إمكان إنتاج سيرٍ ذاتيّةٍ شعريّةٍ، ورأوا أن أدب الســيرة الذاتيّة يعتمد الحقيقة والصدق في نقل تجارب الــفرد وحياته؛ وأنّ الشــعر يقــوم – بخــلاف ذلك– على التصوّر والتخيّل والمبالغة وعلــى الصدق الفنّي – إن لم نقُل الكذب – شأنه فــي هذا المنحى أقوى وأكبر من شــأن الرواية والقصّة. بينما تجاهلت طائفةٌ ثانيةٌ أمــر إمكــان إنتــاج السير الشعريّة ولــم تكلّف نفسها عناء التفكير في هذه المسألة؛ في حين نبّهت طائفــةٌ ثالثةٌ إلى وجــود جذورٍ ونماذج لها في تــراث الأدب الإســلامي[2]. والملاحــظ أنَّ معظــم الباحثيــن والنــقــّاد العرب اعتمدوا في كتاباتهم ما وضعه الناقد الفرنسي (فيليب لو جــون) من تــعريــفٍ للسيرة الذاتيّة واكتفوا به واعتبروه تعريفاً شبه ثابتٍ خــاصٍ بــأدب الســيرة الذاتيّة. وأستثني منهم (جورج ماي Georges May) الذي نــاقش مســألة الســيرة الذاتيّــة

([1]) ليون إدل: فن السيرة الأدبية. ترجمة: صدقي حطاب. دار العودة، بيروت، ص118.

([2]) بتصرّف عن "السيرة الذاتية، قضايا الكتابة والتلقي حول تجربة محمد شكري، مجلة عمّان–أمانة عمّان الكبرى 2004.

الشعريّة بقــدرٍ مــن الحذر، والمتفحّص لما جاء به جورج ليلمس نزوعاً إلى إقــرار الحــدّ الشعري في تعريف السيرة الذاتيّة ، وإن كان ميل الكُــتّــاب إلى النثر في تأليف سيرهم أقوى من ميلهم لإنشــائها شعراً[1].

ولكن السيرة الذاتيّة الشعريّة تــتــميز في رؤيتها وخصائصها وأسلوبها عــن الســيرة الذاتيّة النثرية، وهذا ما يسعى البحث إلى استكشافه. كذا فقد أثيرت هذه المسألة داخل الأوساط الأدبية والنقديّة الغربيّة. فقد أستطاع (مونتين Montaigne) أن يفتتح جزءاً من مقالاته بمــا يلي:

"إنّها نفسي أُصوّرها "[2]. وغاية هذه الجهود هي إبداع نوعٍ من كتابٍ يصفه مــونتين بأنّه متماثلٌ في الجوهر مع مؤلفه[3].

وإن لم يضع جورج ماي حدوداً تعريفيّةً دقيقةً لأدب السيرة الذاتيّة مثلمــا فعــل فيليب لــو جون، فلأنه أدرك أنّ حدود التعريف النثريّة عاجزةٌ عن الإحاطة بجوهر السيرة الذاتيّــة وهويّتها؛ ورأى أن يتّخذ مفهوماً يتّسم بالمرونة عوضاً عن المفهوم الصارم في تحديد ماهيّــة هذا الجنس الأدبي تفادياً لما ينطوي عليه التعريف من جمودٍ لا يتّســق مــع طبيعــة الفنــون السرديّة بعامة. إذن ، هــل نــُســلّــم بالتعريف الذي وضعه لو جــون للســيرة الذاتيّــة –

([1]) بتصرّف عن "السيرة الذاتية، قضايا الكتابة والتلقي حول تجربة محمد شكري، مجلة عمّان–أمانة عمّــان الكبرى 2004.

([2]) ك.ك.روثفن: قضايا في النقد الأدبي، ترجمة الدكتور عبد الجبّار المطلبي، مراجعــة: محســن جاســم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص 176.

([3]) ك.ك.روثفن: قضايا في النقد الأدبي، مصدر سابق، ص 176.

المتمثّل بكون هــذا الجنس الأدبي مجرّد حكيٍّ أو سردٍ إستعاديٍّ نثري – وأنّه أدبٌ ينتمي إلى النثــر الخالص ولا علاقة له بالشعر؟[1] .

ربما كان صحيحاً أنّ الســــــــرد أداةٌ مخالفةٌ لعنصر الوصف ، وأنّه خطابٌ يعتمــد الحكي والقــصّ الأدبي، لكنّ حدوده مفتوحةٌ على الشعر بقدر ما هي مفتوحةٌ على النثر ممــا يدلّ على أنّ العملية السرديّة ما هي إلاّ قاسمٌ مشــتركٌ بين جميع الفنون الأدبيّة. فلــيس كُــلُّ الشعر وصفاً حتى يتعارض مع السرد، بل إنّ فيه من أثر هذه الأداة الحكائيّة والقصصيّة ما لا سبيل لتجاهله أو إنكاره؛ كــذا ليس كلّ النثر سرداً حتى يتعارضُ مع الوصــــف ، فالشــعر والنثر –بمختلف أنواعهما – يستثمران السرد والوصف.ولا نستطيع أن ننكــر علــى الســير الذاتية براءتها من التخيّيل والتمويه والمبالغة والكذب ، فإنّ من يكتب ســيرته الذاتيّــة غيــر معصومٍ من الانحراف والميل إلى مثل هكذا عوارض وعثرات ، سواءً كان هذا بقــــصدٍ أم بغير قــصد. فقد يلجأ هذا الكاتب إلى مخيّلته ليصل بين أجزاء وتفاصيل ذكرى معيّنةٍ خلــت وعفا عليها الزمن، فالحياة الإنسانيّة مزيجٌ من حلمٍ وحقيقةٍ، وواقعٍ وخيال. نعثر فــي الشــعر الجاهليّ مثلاً على حِسٍّ ذاتيٍّ عميقٍ انطوت عليه معلّقاتُ عــددٍ مــن الشــعراء، فيكفــي أن نــقــرأ معلّقة طــرفة بن العبد أو معلّقة امرئ القيس أو معلّقة عنتــرة بن شــدّاد[2] لنقف بجلاءٍ على تجارب ذاتيّةٍ في الحياة صاغها أصحابها شعراً.

ولقد أتاح الــشعــر للشعراء إنشاء سيرهم الذاتيّة تبعــاً للتقليد الأدبــيّ الســائد فــي عصرهم ، فهُم – بالفعل – قد خلفوا للأجيال من بعدهم تواريخ فرديّــةً خاصةً تعكس تفرَّدهم

([1]) فيليب لوجون: السيرة الذاتيّة والميثاق والتاريخ الأدبيّ ، مرجع سابق، ص 8.

([2]) انظر: الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني: شرح المعلقات السبع. دار المعرفة، بيروت، 2003.

بمقوّماتٍ شخصيّةٍ وأذواقٍ ومواقف وقناعاتٍ وانشغالات[1]. ولكنّه وفقاً لما أشرنا سابقاً، لم تكنْ هذه الذاتيّة تتجاوز الوقائع القريبة التي لها طابعٌ ذو سمةٍ عامّةٍ، علـــى الـــرغم مـــن بـــروز النزعة الوجدانيّة المُقيّدة بحدودها التاريخيّة. إنَّ بإمكان الشاعر ألاّ يصـــوغ قصـــة حياتـــه أو تجاربه الذاتيّة في فضاءٍ تخييّليّ مغرقٍ في المبالغة والإسراف في القول، على الرغـــم مـــن كونه يدرك جيّداً بأنّه في مقام شعرٍ يسمح له بنسج ما شاء من صورٍ شعريّةٍ؛ وهذا يعنـــي أنّ الأنا الشاعرة بإمكانها الالتزام بمبدأي " الصدق " و" الحقيقة "، كما أنّـــه يجب عـــليها الالتزام بالواقعيّة في سرد تاريخ حياتها شعراً. هذه الملحوظة تؤكدُّ ما كان هذا البحـــث قـــد تناولـــه بالحديث سابقاً – في مسألة أدب الـــسيرة الذاتيّة الشعريّة – عندما أرتأيت أنَّ بالإمكان توظيف الشعر فـــي تأليف السيرة الذاتـــيّـــة.

ومن نماذج السيرة الذاتيّة الشعريّة في الأدب العربيّ الإسلاميّ القديم تائيّة شرف الدين بن الفارض [2] المسمّاة (نُظم السلوك)، حيث قصّ فيها تجربته الروحيّة وما لقيه من شـــدائد ومعاناةٍ في هذه التجربة. ولا شكّ بأنّ الكـــمّ اليسير من السير الذاتيّة الشعريّة ضمن التـــراث الأدبيّ العربيّ الإسلاميّ قد يعود لـــقوة الانـــفعال الشعريّ، أو إلى الحرج الذي يحـــسّ بـــه الشعراء نتيجة ذكر وقائع حياتهم شعراً؛ لأنّ المباشـــرة والوضوح يناقضان الحالة الشـــعريّة المفعمة بالانفعال ، ممّا دفع العديد من الشعراء إلى كتابة سيرهم الذاتية نثراً. هذا لا يعني في شيء أنّ الشعر غير مؤهلٍ لاحتضان السيرة الذاتيّة.

ولئن كانت ميزة النثر كامنةً في طاقته الاستيعابيّة لأدق تفاصيل التجارب الإنـــسانيّة، وببعض الحريّة والسرد المتسلسل الذي يطمئن إليه مؤلف السيرة الذاتيّة، فإنّ الشعر يســـتطيع

([1]) إحسان عبّاس: فنّ السيرة، دار الثقافة، بيروت، ص 59.

([2]) انظر: شرف الدين عمر بن علي بن الفارض: ديوان ابن الفارض. دار صادر، بيروت، 1998.

– بدوره– أن يعكس التاريخ الخاصّ؛ وللباحث ملاحظة ما انطوى عليه الشعر العربيّ القـديم من ملامح كثيرةٍ لسير ذاتيّة قبل أن يصبح هـذا اللون من التعبـير أدباً مستقّلاً[1].

وأريد أن أشير إلى أن ثمة من يرى أن السيرة الذاتية الشعرية تعنـي سـيرة شـاعر مقصورة على مراحل تطوره في مدارج الشعر، وليس السيرة التي تكتب شعرا، وذلك علـى نحو ما هو واضح في كتابات الدكتور محمد صابر عبيد[2].

دوافـع كـتـابـة السيـرة الذاتيّـة الشـعـريّـة :

هناك أسبابٌ عديدةٌ تدعو الشعراء إلى نظم سيرهم الذاتيّة ، فهي تُعـد – فـي أغلـب الأحيان – قولاً حاسماً يتعلّق بمسيرة حياةٍ كاملةٍ، أو رداً غير مباشـرٍ علـى آراء جداليّـةٍ تعرّض لها الشاعر في حياته، أو موقفاً تجاه قضايا تخصّ الوجود أو المجتمع أو السياسة[3].

وإذا كان الشاعر –صاحب السيرة– يشعر بوقع الزمن الذي يهدّده ويعرّض مشروعـه للتبدّد والتلاشي في إحدى مراحل الحياة، فإنّ الفضاء الأرحب هو نظم سيرته الذاتيّة شعراً كي يحسـم مواقفه تجاه نفسه والمناخ الثقافيّ والاجتماعي الذي يعيش فيه. وعندئذٍ تُفهم السـيرة الذاتيّـة على أساس أنّها أجوبةٌ نهائيّةٌ حاسمةٌ عـلى أسئلةٍ طُرحت عـلى الشاعر أو المجتمع ولم يستطع أن يجدَ فضاءً ملائماً للإجابة عنها، وتبعاً لذلك فإنّ السيرة الذاتيّـة تحمـل أبعـاداً وجوديّةً فلسفيـّةً واجتماعية ثقافيّة[4]. وتستدعي السيرة الذاتيّة لمـؤلفها لذةً فنيّةً فريدةً متمثّلةً

([1]) من نصّ محاضرةٍ ألقاها الناقد عدنان حسين أحمد بمنتدى الحوار الثقافي بتاريخ 2008/2/9 في لندن.

([2]) محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربيـة، عـالم الكتب الحديث، عمان، 2008، ص110 .

([3]) أبـو شـامة المغربـي: جـنس السـيرة الذاتيّـة، مجموعـة مقـالات منشـورة علـى kalimates@maktoob.com .

([4]) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنّيّة واللغويّـة. المكتبـة الاكاديميـة، القاهرة، 1994، ص26 وما بعداها.

في فعل نظم الشعر أو قوله ذاته، فعند نظم الشعر بعامّةٍ يجد الناظم لذةً ذاتيّةً، إلاّ أنّ هذه اللذة تبلغ ذروتهـا عندما يكون النظم عن النفس؛ ذلك لأنّ الشاعر يستحضر ذكرياتٍ سعيدةٍ عاشها وتعايش معها.

إنّ فعل الكتابة ونظم الشعر في هذا الجنس الأدبيّ هـو فعـل استحضـارٍ للـذكريات وللماضي، وعلى الرغم من أنّه فعلٌ عسيرٌ،ولكنّـه يبعث ضرباً من اللذة الفنيّة لا يتوفّر فـي مجالاتٍ إبداعيّة كثيرةٍ أُخرى. وليس كاتب أو ناظم السيرة الذاتيّة كاتباً أو ناظماً عاديّـاً، فـلا يكتبهـا إلاّ من قطع شوطـاً كبيراً من حياته الأدبيّة أو الفكريّة أو السياسيّة أو العامّة. فهـي – إذن – فنٌّ أدبيٌّ لا يكتبه إلاّ أحـد المشاهير من أهل الثقافة والسياسـة والحياة العامّة، فثمّة ما يُشبه الميثاق الذاتيّ الذي يحتّـم على الشاعر أن يكون من ذوي الشُهرة. فإذا ما اعتبرت السيرة الذاتيّة – بمعناها العامّ – خطاباً أدبيّاً شأن كلِّ الخطابات الأدبيّة، فهي خطابٌ يقتضـي متلقياً فضوليّاً يعرف الشاعر بأنّه شخصيّةً عامّةً بغض النظر عـن موقعـه فـوق خارطـة المجتمـع[1].

وفيما قدمت إشارات واضحة إلى أن دوافع السيرة الذاتية وافرة ، ولكن الغالبية تفضل كتابتها نثراً، غير أن ثمة ما يدفع بالشاعر في اتجاه كتابتها شعراً اتساع مجال التأويل ، الأمر الذي يعفي الشاعر من الالتزام بالحقائق الواقعية التي قد تؤدي إلى إخراجـه ، خصوصـاً إذا وصل إلى ذروة الأزمة.

([1]) عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتيّة، مرجع سابق، ص 24، و50 .

الأدب الـــــحــــــديـــــث :

يدلُّ مصطلح الأدب الحديث على نتاج الحقبة الممتدة من بـــداية القرن التاســـع عشـــر وحتّى أيامنا الحاليّة. وقد ربط المؤرخون النهضة العربيّـــة الحديثـــة بالصحوة في مصــــر – بشكلٍ خاصٍ – التي كان لها أكبر الأثر في تنبيههم لمنجزات العصر الحديث بعـــــد ســـنواتٍ مـــن العُزلة والجمود. فقد أدخل الفرنسيّون إلى مصر الصحافة والمطبعة، وأقـــاموا مراصـــد فلكيّةً، وأنشأوا مراكز للأبحاث الرياضيّة، ومكتبةً عامّةً،ومجمعاً علميّاً،وعدداً مـــن المصــــانع والمدارس؛ كما نظّموا شؤون مصر الإداريّة والماليّة بالرغم من أنّهم قمعوا بقسوةٍ كُلَّ حركات المقاومـــــة والمعارضة التي قام بها الشعبُ المصريُّ ضدّهم. وقـــد شهد القرن التاسع عشر ظهور عددٍ من الكُتّاب والشعراء في مصر والشام، وكانت لهم يدٌ طولى في حركـــة البعـــث والإحياء والتجديد الأدبيّ شعراً ونثراً. ففي مصر ظهر رفاعة الطهطاوي، ومحمود صـــفوت الساعاتي ، ومحمود سامي البارودي، وعبد اللـــه النديم، ومحمد عبده. وفـــي الشـــام ظهـــر ناصيف اليازجي، وأحمد فارس الشدياق، وبطرس البستاني، وإبراهيم اليازجي، وعبد الرحمن الكواكبي، وغيرهم ممّـــن كان لهم تأثيرٌ واضحٌ في حركة الأدب الحديث شعراً ونثراً[(1)].

الأدب فـــي الأردن:

إن المتصدّي لدراسة الأدب في الأردن عليه أن يُعنـــى بمعرفـــة الحـــدود الزمانيّـــة والمكانيّة لهذا الأدب، وأن يحدّد مفهوماً سياسيّاً جغرافيّاً يعتمد عليه في دراسته، وكيفيّة نشـــأته وترعرعه وما هي المؤثرات التي أسهمت في نموه ونُضجه. إن الأدب الأردنيَّ هو مـــا أنتجه كُتّابٌ أردنيّون منذ نشأة الأمارة في الحدود الجغرافيّة المعروفة إبّان الفترة الممتدة علـــى هـــذا

([1]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتّاب المعاصرون في الأردن،عمّان 1989م، ص 16.

المدى الزمنيّ، وهي منطقة شرق النهر من 1921 إلى عـام 1950، والضـفة الشرقيّـة والغربيّة حتّى عام 1988م، وشرق الأردن من ذلـك التاريخ حـتّى الآن مع الإقـرار بـأنَّ هـذه المسألة لا يمكن تحديدها على نحوٍ قاطعٍ. فالدراسات التاريخيّة وأحـداث الـقـرن العشرين تـشير إلى أنّ الأردن (قبـل إنشاء الإمارة سنة 1921) كان جـزءاً مـن سـوريّة الطبيعيّة ، وكان يشمل شمال فلسطين والأردن – بما هو عليه اليوم – وكان مسـرحاً للتخلّف وانتشار الأمـيّـة والغـزو القَبَليّ نتيجة لسياسة التتريك. ولم تُشِر الدراساتُ إلـى مـدارس تعليم العربيّة والأدب بشكـلٍ عام، بـل ذكرت تناقل الأجداد لألـوانٍ مـن الشـعر العـامّي والزجل والأدب الشعبي في فترة الحُكم التركـيِّ؛ ولم تُـشِـر هـذه الدراساتُ إلى أجنـاس أدبيّة منشورةً أو مأثورةً عـن أي أديبٍ أردنيّ[1]. والمتابـع للحركة الأدبيّة في الأردن يؤقت مسارها – كما أسلفتُ قبل قليل – ضمن ثلاث مراحل هي:

1- الأدب زمن شرق النهر : وتمتدُّ فترته منذ 1921 وحتّى 1950 .

2- الأدب زمن الضفّتيـن : وتمتدُّ فترته من 1950 وحتّى 1988 .

3- الأدب في الوقت الراهن: وهـذا مـنـذ 1988 وحتّى يومنا هـذا[2].

الأدب الأردنيّ في شرق النهر/ (1921-1950):

لابدّ من الإشارة إلى طبيعة ارتباط الأردن ببلاد الشام حتّى أواخر الحكم الـعثمانيّ، وإلى هيمنة الغزوات القبليّة على العلاقات بين القبائل وسـكان الريف. ولقد انحصر التعلـيم في الكتاتيب ومدارس الشيوخ التي لا تتعدّى مناهجها وثقافتها القليل مـن مبـادئ الحسـاب، والتركيز على حفظ القرآن وكتابة الخط العربيّ. وقد أُنشِئت أول مدرسةٍ ثانويّةٍ أردنيّـةٍ عـام

([1]) انظر: توفيق ابو الرب: قراءات في الأدب الأردنيّ، عمّان 1990م ، ص 28-31.

([2]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتّاب المعاصرين في الأردن، مصدر سابق، ص 22-25.

1923 م – أي بعد مجيء الأمير عبد الله بسنَتين– وتخرّج فوجها الأول عام 1928م[1]. كان للإمارة دورٌ قوميٌّ ووطنيٌّ وثقافيٌّ وأدبيٌّ ، واعتمد الأمير عبد الله بن الحسين على المثقّفين والأدباء من أبناء سوريّة ولبنان والحجاز والعراق والمستنيرين من العرب ممّن وفدوا للبلاد بعد سقوط الحكومة العربيّة في دمشق بعد معركة ميسلون عام 1920م ، ممّا أدّى إلى تجاوب الإمارة مع المجتمع العربيّ الجديد: مجتمعٌ مركّبٌ يحوي أدباء معبّئين بالشعور الوطنيّ المُقاوم للاستعمار والتخلّف والتجزئة. أقام بعضهم بضع سنين مثل السوريّ خير الدين الزركلي، واللبنانيّ فؤاد الخطيب، وبعضهم استقرّ في الأردن بعد حصوله على جنسيّته مثل نديم الملاّح اللبناني وحمد الشريقي الشاعر الصحفي الذي انشأ جريدة (الشرق العربي : أول جريدةٍ أردنيّةٍ تصدر بعمّان في عهد الإمارة)؛ وتيسير ظبيان الصحفي السوري الذي نقل جريدته (الجزيرة) من دمشق إلى عمّان عام 1939م، وفتح صفحاتها لحركةٍ أدبيّةٍ مزدهرةٍ تلاقى فيها الشعراء والكُتّاب العرب على اختلاف مذاهبهم ومناهج حياتهم. وكانت (الجزيرة) صوتاً داعيّاً للوحدة العربيّة تناءى الاستعمارين الفرنسي والبريطانيّ ممّا عرّضها للإغلاق عدة مرّات ؛ وأسهمت في رعاية الأدباء الشباب وشجّعت الحركة النقديّة، كما وأسهم الأمير عبد الله بنفسه في الكتابة فيها، إذ كان أديباً فصيحاً يجمع الأدباء والشعراء في بلاطه محاوراً ومساجلاً لهم في الشعر وتاريخ الأدب،وكان يقصده الشعراء العرب وله ديوان شعرٍ وأعمالٍ منشورةٍ[2]. وصدرت عشرات المجّلات والجرائد –

([1]) توفيق ابو الرب: قراءات في الأدب الأردنيّ، مصدر سابق ، ص 28–31.

([2]) توفيق ابو الرب: قراءات في الأدب الأردني، مصدر سابق، ص33.

في هذه الفترة – التي نشرت على صفحاتها المئات من القصائــد والمقالات الأدبيّة والقصص القصيرة، ممّا مهّد لإنشاء حركةٍ أدبيّةٍ مستقرّةٍ ترعاها الدولة[1].

وقد ازدهر الأدب ونهض – شعراً ونثراً – في هذه الفترة على أيدي روادٍ مــن أبــناء الأردّن الأصليّين. وخير من يمثّل ذلك شعراً هو مصطفى وهبي التل:عرار. فقد كان صــوتاً جريئاً ناطقاً باسم فقراء الأمّة ومظلوميها وقال شعراً فصيحاً منظوماً أقرب إلى روح الشعب ، حيث تنـــاول في شعره الخمرة وعُني بحياة الغجر – فئــةٌ مسحوقةٌ مــن البشــر تنتمــي لأُصولٍ غير عربـــيّةٍ وتعيش في الأردنّ وتمتهن التســوّل والعزف على الآلات الموســيقيّة وتتنقّل من منطقةٍ لأخرى والوطن: وهو الهاجس الأول. ويُعَدُّ محمد صبحي أبو غنيمة رائــد الكتابة النثريّة، فهو من كتب (أغانـــي الليل) وهي أول مجموعةِ قصصٍ إجتماعيّــةٍ أخلاقيّــةٍ أدبيّة، وخواطر متقدّمة في فن الأدب؛ وكان أبو غنيمة شاعراً مُقِّلاً [2].

وقد مهّد هذان الأديبان الدرب لجيلٍ أنتج أدباً ذا مضــمونٍ قــوميٍّ وحــدويٍّ مقــاومٍ للاستعمار والتخلّف، أدباً ذا مضمونٍ فلسفيٍّ وإنسانيٍّ وسياسيٍّ يسعى لإحداث تغييــرٍ ونقلــةٍ حضاريّةٍ ضمن أداءٍ تعبيريٍّ راقٍ وفصاحةِ لغةٍ جعلتهما – بحقٍ –أهلاً ليكونــا رائــدين فــي الأردن على الرغم مــن وجود شعراء أدنى قامةٍ منهما. وقد ظهر في هذه المرحلــة ديوانــا شعر: (هياكل الحب/لحسني فريز)، و (أطياف وأغاريد/ لحسني زيد)، أمّا شعر عــرار فلــم يُطْبَعْ إلاّ بعد وفاته. وظهر كتــاب (ذكريات) لشكري شعشاعة بوصفه أول قصةٍ طويلةٍ عــام 1945م، إضافة لكتاب تيسير ظبيان (أين حُماة الفضيلة) الذي نشره ضمن حلقاتٍ في جريــدة

([1]) أمينة العــدوان: دراســات فــي الأدب الأردنـــيّ المعاصــر، رابطــة الكتّــاب الأردنيّــين، عمّــان 1976م، ص 63.

([2]) أمينة العدوان: دراسات في الأدب الأردنيّ المعاصر، مصدر سابق، ص 63 وما بعدها.

(الجزيرة). أمّا في مجال القصة القصيرة فكانت لونـــاً أدبيّـــاً كتبـــه بعـــض الأدبـــاء دون أن يتخصص فيه أديبٌ معيّنٌ، بالرغم من نشر العديـــد منها ، لكن لم تصدر ايما مجموعة منها .

الأدب الأردنـــــيّ إبان الوحدة الضفّتين (1950 – 1988) [(1)]:

بعد نكبة فلسطين عام 1948م نزح نحو نصف مليون لاجـــئ فلســـطيني إلـــى الأردن والضفة الغربيّة، فأجتمع أهل الضفة في أريحا وقرّروا الانضمام إلى الأردن في دولـــةٍ واحدةٍ عام 1950م. نتيجةٍ لهذا الاتّحاد تضاعف عدد السكّان واتّسعت مساحة الـــوطن وكثُـــر عـــدد المدارس والمتعلّمين وخرّيجي الجامعات، ممّا نشط حركة الثقافة والأدبية فظهر أدبٌ يمثـــــّل هـــذا الاتجاه الجديد (الاتّحاد) ونـــشأ حوارٌ دائمٌ حول الهمّ الفلسطيني، وصدرت نتاجات أدبيّة منشورةٌ وكثُرت المنتديات الأدبيّة وازداد عدد الصحف ممّا أنـــتج أدبـــاً ذا مضـــمونٍ منـــوّع الاتجاهات : فهناك أدبـــاء فـــلسطينيّون أردنيّون كتبوا الرواية والقصّة مثل جـــــمعة حمّـــاد ومـــفيد نحلة وأمين شنّار؛ وأدباء أردنيّون كتبوا هذا اللون مثل عيسى النـــاعوري وســـليمان المشيني وحسني فريز .

وهناك شعراء أردنيّون فلسطينيّون نظموا شعراً تقليدياً وشعراً حرّاً مثل : خليل زقطان، فدوى طوقان، وجمعة حمّاد، وأســـد محمد القاسم، وأمين شنّار، وأيّوب طه، ورجا ســـمرين، وكمال ناصر، ويوسف الخطيب. أمّا أشهر شعراء الضفة الشرقيّة من الأردنييّن فهُم: حســـني فريز وعبد المنعم الرفاعي، وأشهر شعراء الشعر الحرّ: عبد الرحيم عمر وتيســـير الســـبول وحيدر محمود وأسد محمد القاسم. وفي مجال القصّة القصيرة ظهر سيف الـــديـــن الإيرانـــي وله خمس مجموعاتٍ قصصيّةٍ ، ومحمد أديب العامري وأمين ملحس. [(1)]

([1]) أمينة العدوان: دراسات في الأدب الأردنيّ المعاصر، مصدر سابق، ص 28-31.

الأدب الحـــالـــي منذ 1988 وحتّى اليوم :

كان عقد الخمسينات والستّينات مرحلة التأسيس للأدب الأردنيّ الحقيقي، ففيها نشـــأت المجلات الأدبية المتخصصة التي ترعى الأدب وتشجّع الأدباء، فأصـــدر عيســـى النـــاعوري مجلّـــة (القلم الجديد) عام 1961م ، وكانت لسان حال المثقّفين الأردنييّن، جمعـــت الشـــباب والشعراء والقاصّين على صفحاتها ناشـــرةً نتاجهم اسبوعيّاً طوال خمس ســـنواتٍ (1961 – 1965).

بعدها أصدرت دائرة الثقافة والفنون في الأردن مجلة (أفكار) عام 1966 وما تـــزال تعمل حتّى اليوم وتتبنّى الأدب الأردنيّ أولاً والعربيّ ثانيّاً. وفي هذه المرحلة تعددّت المنـــابر الأدبيّة وكـــثُـــر التأليف ونشأت رابطة الكُتّاب الأردنيين عام 1976م حيث ضـــمّـــتْ مئـــات الشعراء والكتّاب في أنشطتها ؛ كما غذّت برامج الإعـــلام الأردنـــيّ وطاقاتـــه الصحـــــف والمجلاّت الأردنيّة بألوانٍ أدبيّةٍ شتّى، وكثُرت الدراسات النقديّة في هذه المرحلـــة . ويمكـــن القول إنّ عدد دواوين الشعر الأردنيّ قد زادت على أربعمائة ديوان شعر،وثمانين رواية ومائة مجموعة قصصية قصيرة، إضافة إلى مئات الكتب التي تناولـــت الخـــواطر الأدبيـــة. أمـــا موضوع الدراسات الأدبية الأردنية، فإن أوائل هذه المراجع التي تخصصت في الأدب ولهـــا فائدتها ودورها هي دراستا ناصر الدين الأسد: (الاتجاهات الأدبية فـــي فلســـطين والأردن)، (والشعر الحديث في فلسطين والأردن)، وقد ربطتا الأدب الفلسطيني والأردني معا مـــن دون تحديد، وركزتا على أدب الإمارة ولكنهما عبدتا الدرب للسالكين والباحثين، وكانـــت دراســـتا سمير قطامي: (الحركة الأدبية في شرقي الأردن)، (والحركة الأدبية في الأردن) قد عالجتـــا الأجناس البشرية المختلفة من دون تركيز على جنس أدبي بعينه؛ وفي الشعر نشأت دراستان:

(الحركة الشعرية في الضفة الشرقية) لعيسى الناعوري، ودراسة محمـــود محســـن مهيـــدات: (اتجاهات شعراء شمال الأردن)، حيث اهتمتا بالشعر في إطار ضيق.

وجملة القول إنه لم يتح للأدب الأردني أن يتجاوز الحدود الأردنية وأن يدرس شـــعره في مناهج الدول العربية المجاورة إلى عهد قريب، وما يزال القاصون الأردنيون فـــي دائـــرة الشهرة المحلية لأن تجربتهم لم تنضج بعد، وهذا يعود إلى أن الحركة الأدبية ولدت متأخرة ، وأن النبوغ الأدبي والأعمال الأدبية المتقدمة لم تظهر بعد بصورتها الجليلة. ومن الأدباء الذين يكتبون بكثرة ويهيمنون على وسائل الأعلام الأردنية الشعراء: (محمد القيسي، وراشد عيسى، وإبراهيم نصر الله وغيرهم كثيرون)، وفي مجال القصة والرواية (جمال ناجي ومؤنس الرزاز وسالم النحاس)، في مجال المقالة الأدبية والخاطرة (إبراهيم العجلـــوني وطـــارق مصـــاروه وخالد محادين وخالد الساكت)، وفي مجال الدراسات التراثية للأدب يبرز (ركـــس العزيـــزي ويعقوب العودات) (البدوي الملثم وعبد الحليم عباس)، وفي مجال القصة القصـــيرة تحديـــدا يظهر (فخري قعوار ومحمود الريماوي وبدر عبد الحق). وقد ظهر في الآونة الأخيرة عـــدد من الشعراء تميزوا بشعرهم ،منهم الشاعرة والناقدة أمينه العدوان، والشاعر الكاتـــب راشـــد العيسى، وكذلك الشاعر يوسف العظم والذي استحق عن جدارة لقب شاعر الأقصى.

التعريف بالشعراء:

سأتناول في هذا البحث شعراء أردنيّين هم: الشاعر مصطفى وهبي التـــل، والـــدكتور الشاعر الكاتب راشد علي عيسى، والشاعر الفنّان محمد حسن العامريّ.

أولاً: مصطفى وهبي[1]:

([1]) مصطفى وهبي التل: ديوان عشيات وادي اليابس. جمع وتحقيق: زياد الزعبـــي. دار الثقافـــة، عمـــان، 1982، ص16-22.

ولد مصطفى وهبي التل في مدينة اربد في 1899/5/25، وتلقى تعليمه الابتدائي فيها. سافر إلى دمشق عام 1912، وواصل تعليمه في مدرسة عنبر. وخلال دراسته شارك زملاءه في الحركات التي كانوا يقومون بها ضد الأتراك، فنفي على إثر إحدى هذه الحركات إلى بيروت، ولكنه ما لبث أن عاد إلى دمشق مرة أخرى.

في صيف عام 1916 عاد مصطفى إلى اربد لقضاء العطلة الصيفية، وفي أثناء هذه الفترة نشبت بينه وبين والده خلافات حادة، مما جعل والده يحجم عن إعادته إلى مدرسة عنبر في دمشق، ويبقيه في اربد ليعمل في مدرسة خاصة كان قد افتتحها آنذاك وسماها (المدرسة الصالحية العثمانية).

بقي مصطفى في اربد. وعمل في مدرسة والده مضطراً، واستمرت خلافاتهما واشتدت فقرر أن يترك اربد، فغادرها صباح يوم 1917/6/20 بصحبة صديقة محمد صبحي أبي غنيمة قاصدين استنبول، ولكنهما لم يبلغاها، إذ استقر المقام بمصطفى في عربكير حيث كان عمه علي نيازي قائم مقام فيها.

في عربكير عمل مصطفى وكيل معلم ثان لمحلة اسكيشهر، إذ عين في هذه الوظيفة بتاريخ 1918/10/3. واستقال منها في 1919/3/9.

قضى مصطفى صيف عام 1919 في اربد، واستطاع خلال هذه الفترة بمساعدة بعض زملائه – إقناع والده بضرورة إرجاعه إلى مدرسة عنبر بدمشق. فسافر إليها في مطلع العام الدراسي 1919–1920. ولكن عودته صادفت قيام حركات طلابية شارك فيها، بل كان مع بعض أصدقائه على رأسها، مما جعل السلطات تقرر نفيه إلى حلب، وسمحت له بإكمال دراسته فيها، فسافر إليها في شباط 1920، ومكث فيها حتى الشهر السادس من عام 1920. حين غادرها بهد أن حصل على الشهادة الثانوية من المدرسة السلطانية. وفي أثناء دراسته

هذه تعلم اللغة – التركية وهي اللغة الرسمية وقتذاك، كما عــرف الفارســية، وفــي أواخــر العشرينات درس مصطفى القانون معتمداً على نفسه، وتقدم للفحص الذي كانت تجريه وزارة العدلية آنذاك فاجتازه، وحصل على إجازة المحاماة في 3/ شباط/ 1930.

عمل مصطفى في الفترة الواقعة بين 1922/4/22–1931 معلماً في مدرسة الكــرك، وفي مناطق متفرقة من شرقي الأردن، وحاكماً إدارياً لثلاث نــواحي شــرقي الأردن، وهــي وادي السير، والزرقاء، والشوبك. وعمل خلال الأعوام 1931–1942 معلماً في اربد ثم فــي سلك القضاء ابتداء من 1933/1/1، فتسلم مجموعة من الوظائف هي: مأمور إجراءات، ثــم في عمان، ورئيس كتاب محكمة الاستئناف، ومدّعي عام السلط، ومساعد النائب العام. ثم عاد إلى وزارة المعارف فتسلم وظيفة المفتش الأول فيها. وحين تركها عين رئيس تشريفات فــي الديوان العالي، فمتصرفا للواء البلقاء (لسلط)، ومكث في منصبه هذا أقل من أربعة أشهر، إذ عزل، واقتيــد إلــى ســجن المحطــة فــي عمــان حيــث قضــى نحــو ســبعين يومــاً. بعد خروجه من السجن في نهاية عام 1942 مارس مصطفى مهنة المحاماة في عمان حيــث افتتح مكتباً خاصاً به، ومع المحاماة مارس الإدمان.

كان لمصطفى صلات واسعة مع كثير من الشعراء المعاصرين لــه أمثــال: إبــراهيم ناجي، أحمد الصافي النجفي، إبراهيم طوقان، عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، الشــيخ فــؤاد الخطيب، كما كانت صلته وثيقة ببلاط الملك عبد الله ابن الحسين، حيث كانت تجتمع نخبة من الشعراء والأدباء. وتدور بينهم مساجلات ومعارضات شعرية.

في صباح يوم الثلاثاء 1949/5/24 توفي مصطفى في المستشفى الحكــومي بعمــان، ونقل جثمانه إلى اربد مسقط رأسه، حيث دفن في تل إربد حسب وصيته.

ثانيا: راشد علي عيسى[1]:

وُلد في مدينة نابلس عام 1951م – بعد النكبة بثلاثة أعوام – في أجواء كان فيها اللاجئون الفلسطينيّون يعانون مرارة التشرّد وشظف الحياة؛ وكانتْ الضفة الغربيّة تحت سيادة الدولة الأردنيّة. وينحدر الشاعر من أصولٍ بدويّةٍ. درس المرحلتين الابتدائية والثانويّة في مدينة نابلس، والتحق بمركز تدريب المعلّمين في رام الله، وتخرّج فيه عام 1971م في تخصّص اللغة العربيّة. ثم ذهب إلى المملكة العربيّة السعوديّة ليعمل مدرسا فيها، وبقي هناك ستة عشر عاماً حيث أصدر خلال هذه الفترة ثلاث مجموعاتٍ شعريّةٍ هي: (في عينيك عنواني) و (شهادات حب) و (امرأة فوق حدود المعقول).

وفي صيف 1988م استقال من عمله كمدرّسٍ في السعوديّة وعاد إلى عمّان ليستقرّ ويعمل فيها – أيضاً – كمدرّسٍ للغة العربيّة، ثمّ عضواً في مديريّة المناهج والكتب المدرسيّة التابع لوزارة التربيّة والتعليم. وضمن اهتماماته الأدبيّة المتنوّعة، اتجه إلى كتابة شعر الأطفال فأصدر لهم أولّ مجموعة أناشيد تحت عنوان (يا وطن)؛ وكتب أناشيد تربويّةٍ للصفوف الأوّل والثاني والثالث فضلا عن سلسلة الأناشيد التعليميّة (هيّا) : هيّا إلى العربيّة، هيّا إلى الإيمان، هيّا إلى الرياضيّات، هيّا نشدو، نادي العربيّة وغيرها. أصدر – في التسعينيّات – مجموعتين شعريّتين: (بكائيّة القمر) و (وعليه أوقّع)، مجموعتان حقّق فيهما نقلةً نوعيّةً على صعيد الشكل والمضمون. وفي مجال الدراسات النقديّة أصدر – في الحقبة نفسها – كتابين: (معادلات القصة النسائيّة السعوديّة) و (أسراب الحنين)؛ وفي عام 2002م، أصدر ديوان شعر بعنوان (ما أقلّ حبيبتي) الذي أقتصر على شعر الحبِّ والحنين والغزل.

([1]) يوسف حمدان: أدباء *اردنيون كتبوا للأطفال* ــ معجم دار الينابيع، عمان 1995 ، ص 7 -9.

وهو عضوٌ في رابطة الكتّاب الأردنيّين – عضو الهيئة الإداريّة فيها – وعضو الإتّحاد العامّ للأدباء والكتّاب العرب، وعضو في لجانٍ أدبيةٍ متعدّدة. ومع تعدّد الفنون الأدبيّة التي يكتبها، إلاّ أنَّه عُرِفَ كشاعرٍ ذي درايةٍ متقدّمةٍ في التشكيل الإيقاعيّ، كما وأنَّه يستطيع توظيف مستوياتٍ مختلفةٍ من اللغة الشعريّة؛ هذا الأمر يبدو جليّاً في ديوان (ما أقلّ حبيبتي) و ديوان (امرأة فوق حدود المعقول). ويعد من ضمن شعراء الثمانينيّات الذين حقّقوا حضوراً إبداعيّاً في الساحة العربيّة عبر مساهماته الأدبيّة والصحفيّة والفكريّة، وشارك في تطوير مناهج اللغة العربيّة في الأردن مؤلفٍ ومسؤولٍ. له مجموعة أناشيد كبيرة، والتي تُدرّس في مناهج عددٍ من الدول العربيّة كالأردن والسعوديّة والإمارات وعُمان وغيرها.

ثالثا: محمد حسن العامريّ[1]:

وُلد في منطقة (الغزاويّة) التي تقع ضمن بلديّة وقّاص = نسبةً للصحابيّ عامر بن أبي وقاص = ضمن لواء الأغوار الشماليّة، وهو عضو رابطة الكتّاب الأردنيّين خلال (1994 – 1996)، وعضو الهيئة الإداريّة في رابطة الفنّانين التشكيليّين (1995 – 1999)، وعضو إتّحاد الكتّاب والأدباء العرب. له دواوين شعر منها: (معراج القلق: وصدر عام 1990م عن دار الكندي – الأردن) و (خسارات كائن: وصدر عام 1995م عن دار أزمنة الأردن) و (الذاكرة المسنّنة–بيت الريش: وصدر عام 1999م عن المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر – لبنان)؛ كما وله كتاب (حياة الفنّان توفيق السيد) والصادر في تأليفٍ مشتركٍ ضمن منشورات وزارة الثقافة عام 1998م. وقد حاز على جائزة " عبد الرحيم عمر" لأفضل ديوان

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص13.

شعرٍ عربيٍّ عن مجموعة (خسارات كائن)– رابطة الكتّاب الأردنيّين في عــام 1995م؛ كــذا وحاز على جائزة لوركا للرسم من مركز بيتر باينتس / عمّان عام 1998م.

الفـــصل الأول

ملامح من السيرة الشعريّة الذاتيّة في الشعر الأردني

(قصائد مفردة)

- التجربة الذاتية في الشعر الأردني (ملامح سير الشعراء).
- ملامح السيرة الذاتية في ديوان "عشيات وادي اليابس".
- منعطفات مهمة في حياة الشاعرين.

التجربة الذاتية في الشعر الأردني (ملامح سير الشعراء)

سأتناول في هذا الفصل نماذج من القصائد التي تتعلق بالتجربة الذاتية في الشعر الأردني ثم لدى الشاعرين في دواوينها السابقة، ثم سأتوقف عند ديوان "عشيات وادي اليابس" بوصفه معبرا عن منعطفات مهمة في حياته.

ليس ثمة شك في أن في كل قصيدة من قصائد الشعراء شيئا من ذاته ومن سيرته،فالشعر الغنائي برمته تعبير عن الذات واستحضار لتجاربها لذا فإن في كل مرحلة من مراحل تطوره الزمني ومضات من سيرته الذاتية في تلك المرحلة ، فالشاعر نزار اللبدي (من مواليد الحسينية في الكرك) في قصيدة "وهج السنديان" ،- على سبيل المثال- يتحدث عن تجربته الشعرية حديثا لا يرتبط بتفاصيل حياته الذاتية ،ولكنه يعبر عن سيرة داخلية روحية في مرحلة من حياته:

يتساقط في خاطري الشعر

من غيمة الروح في أفقها المشتهي

قطرة

قطرة [1]

فهذا المقطع القصير يعبر عن تجربة ذاتية هي في لحظة من أكثر لحظات حياته توهجا حينما ينفعل أمام موقف معين (تساقطت في داخلي /استبعد ملامح مني) إنه يعيش زمنه الخاص بكل ملامحه ويغرس في تربته الداخلية، (سألمس بذرة هذا الثنائي العجيب /وأدرك سر الثمالي) [2].

([1]) ع. س. البابطين: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، د.م، 1995، م1، ص 85.

([2]) نفسه، ص 85.

ويحيى النمراوي (من مواليد علعال إربد) في قصيدته (العمر والأرض) يحكي قصته مجملة، وهي سيرة داخليه في شكل ومضات و تجليات تتجاوز التواريخ والسنين، غير أنهـا لا يمكن أن تكون بمعزل عنها:

هو ذا الفقر، افترشـنا يا رفيقـي   كم من الوجد أقـاسي في الطريـق
وشـــهدت اليأس حينا مثلمـا   موكب في اليَمِ يـهوي كالـغريق[1]

ويشير إلى ما عاناه في مسيرة عمره من شقاء، وما واجهه به من صبر، على الرغم من تزايد المعاناة، وكلما زادت معاناته زادت سعة صبره:

يا سراب الأمس كم كنت الأمـل   كيف أنسى كم مـن القطـع أريـق
فاسـمعي يـا أرض حقـا إننـي   واسع الصّدر وما زلـت رقيـق[2]

وحتى في أشعار المحدثين الذين يوغلون في البعد عن المباشـرة والتقريـر نجـد فـي أشعارهم شيئا من سيرهم الذاتية، ومنهم يوسف أبو لوز(المولود في قرية الكفير) يقول مـن قصيدة له (لم يعد لك حان على البحر):

بعد حين من الدهر

بعد الثلاثين

بعد شهر

بعد نصف قمر

بعد عامين أو زوجتين

وكأسين في المسكن العائلي بدون نخب

([1]) محمد سلام جمعيان : جريدة الرأي الأردنية، 15/4/ 1990 ، ص212.
([2]) نفسه، ص212.

بعد عمر قطعناه دون سبب

بعد كل خسارتنا

بعد أن خذلتنا الطريق، و أ شعارنا

لم يعد لنا حان على البحر

تكتب فيه مراثيك أو غزلك[1]

يذكر هنا حقبا من حياته بعد مرور السنين التي حرص أن يعدها، حيث ألمح على لحظات حاضرة في سيرة عمره زمانا ومكانا وإنسانا، إنه يقدم رؤية لمساحة من العمر يلخص فيها سيرته شعرا، وبدا أنه يخفي التفاصيل ويسجل أصداءها، فهذه سمة الشعر.

ويوسف عبد العزيز في قصيدته(ملكوت الندى .... ملكوت التراب) يشير إلى تجربته في مرحلة من مراحل حياته،قد لا تكون محددة بالسنين و الأيام أو حتى بالزمن المنظور، فإن بدا أن الأرقام التي يستخدمها وإن كانت تشير إلى الزمن معدودا غير أنها تمثل لمرحلة من مراحل الأزمة التي يعيشها الشاعر خلال تجربة تمثل منعطفا في حياته، فهي بلا شك تومئ إلى أزمة تتصل بوجوده وكيانه:

منذ ستة أشهر

لم تضيء غرفتي

لم أسرح دمي في البراري

ولم أكتب ولم أكتب الشعر لم أحترق

منذ ستة أشهر

وأنا غارق في الهدوء

([1]) ع. س. البابطين: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مصدر سابق، م1، ص 232.

والمساء حجر فوق صدري[1]

وإبراهيم خليل في قصيدته (حوار مع نخلة أندلسية) تمثل تجربة الخليفة عبد الـــرحمن الداخل في الأندلس، ويذكر طرفاً من حياة تجربته المغربية حين سافر إلى هناك إذ يقول:

يا ابنة النفي

من أين أتيت بلفظ أفيقي

إنك منفية من ثراك و مقطوعة من جذورك

وأنا قادم من بلاد نفتني

لقوم نفوني [2]

ومعروف أن الشاعر قد قضى شطرا من حياته في المغرب على مقربة من الأنــدلس، فلا يعبر عن تجربة الغربة، ويذكر معلما زمانيا ومكانيا من سيرته الذاتية في المقطع السابق، وهي لا تقتصر على الحديث عن المرحلة بقدر ما تعبر عن التجربة الروحية والنفسية في تلك المرحلة.

وإحسان عباس في قصيدته (سأقضى ديوني)يتحدث عن حالة في مرحلة مـــن مراحـــل عمره، ويبوح بتجربته دون أن يستقصى تفاصيلها أو يتبع جزئياتها:

حثا الفقر في وجهي التراب فليتني — وإن ضاقت الدنيا غنيت عن النـــاس

أقطع أيـــــــــــــامي بنفس أسيفة — وإن طالت الأيام قطعت أنفاســـي[3]

([1]) ع. س. البابطين: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مصدر سابق، م1،ص 247.

([2]) نفسه ، م1،ص 112.

([3]) ع نفسه ، م1،ص 172.

وفي قصيدة (تناسخ) لأحمد نمر الخطيب يتحدث الشاعر عن لحظة من عمره تلخص تجربة من تجاربه النفسية الداخلية التي هي – في واقع الأمر – إشارة لسيرة حياته في فترة ما، أو منعطف حاد من منعطفات تلك السيرة:

تضيق بي الأرض والملكوت.

ويفتح البحر أردانه

أشيّع نفسي

وأرحل حيث أموت

تضيق بي الأرض أنى تباعدت تحت المدينة

أنادم أضواءها

ثم أمضي وحيداً

إلى حيث ألقت بأسرارها جثتي [(1)]

ومن الواضح أن المعالم التي يشير إليها الشاعر أكثر خفاء، غير أنه عبر عنها بذكر نسمات زمانية ومكانية تقوم على الإدراك، ولكنه لم يحدد وقائع بعينها ذات خصوصية ما، فإننا أمام تجربة نفسية ذات أصداء سيرته.

وفي قصيدة للشاعر حبيب الزيودي في (طواف المغني) يتغنى بتجربته الذاتية على المستوى النفسي والروحي، وكأنه يتماهى في شخصيته المغنى الذي (يحمل أقماره ويطوف) ويهتف بين المضارب: (دقوا الدفوف / ليعرف هذي المدينة) فهو كغيره من الشعراء يتأمل ذاته وحياته ورحلته في الحياة (وكأني على هودج الحزن أطوي الصحاري) وهو يرى في

([1]) ع. س. البابطين: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مصدر سابق، م1،ص 190.

القصائد مملكته ويقيم على شرفة الحب عرشه[1]؛ فإنه في هذه القصيدة يعرّف بنفسه من خلال الحركة التي بين البيئات الاجتماعية، وملخصا تضاريس هذه الحركة عبر الزمان والمكان.

وأما حسين خريس ففي قصيدته (اللقاء الأول) يذكر طرفاً مـــن تجربتـــه العاطفيـــة متغنياً بالمكان، ويبدو كغيره من الشعراء يتحدث عن مفصل مهم في حياتـــه عبـــر تجربتـــه العاطفية في مرحلة من مراحل العمر حيث الشباب.

هـــا هنـــا كـــان اللقـــاء الأول فأهدئي يا نفس طـــاب المنـــزل [2]

وحيدر محمود وإن كان معنيا بذكر مواقف مهمة ذات طابع عام تتصل بحياته بشكل أو بآخر غير أنه في مرثية البراء يتحدث عن لحظة حزن عميق، يرثي بها من يحسن بعميـــق الأسى نحوه " حزنك هذا أكبر أن يحمل .

ولسوف أقف عند واحدة من القصائد المهمة التي يمكن اعتبار الرؤية فيها منبثقة مـــن كونها تمثل جانباً مهماً من السيرة الذاتية الشعرية في الأدب الأردني، وهي قصيدة (حـــديث عائلي) وقد لفت النظر إليها بعض النقاد[3]. فهذه القصيدة تأمل عميق للذّات وقراءة لتجربتها في بعض جوانبها النفسية والواقعية، فهو موضوع القصيدة وواضعها يروي عن نفســـه فهـــو الراوي والمروي، ولا يعني ذلك أن تتحول قصيدته إلى نسخ لما يجرى من وقائع حياته فهـــي تحاول تفسير بعض تجاربه وإعادة إنتاجها في رؤية شعرية وتعيد إنتاجها من جديد ، فالسيرة الذاتية هي الأنا الساردة للشاعر وهي أسيرة وعيه لحظة تشكلها النصي، غير أن الزمن فـــي

([1]) ع. س. البابطين: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مصدر سابق، م2،ص 32.

([2]) ع. س. البابطين: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مصدر سابق، م2،ص132.

([3]) هياس خليل شكري: , قصيدة حديث عائلي , جدلية الموت والحياة، ص70 . و عبيد ؛ محمد صـــابر , سحر النص (من أجنحة الشعر إلى أفق السرد) قراءات في المدونة الإبداعية , لإبـــراهيم نصـــر الله , أمانة عمان , 2008 ، ص68.

ترتيبه يحمل مفارقة في الرؤية بين لحظة الفعل ولحظة الكتابة ، فما يعرف في السرد بالتبئير يحمل وعياً جديداً بالحدث المروي[1].

من هنا كانت مسألة السياق الزمني غير خاضعة لمنطق الأحداث، بل تخضع لاعتبار آخر يتمثل في اصطفاء ما يناسب الموقف، وتحفيزه للشاعر للكتابة في هذا الشأن تحت ضغط اللحظة النفسية من ناحية، والدوافع الإبداعية التي يحيط بها الغموض من ناحية أخرى، وليس ثمة شك في أن هذه القصيدة ليست الوحيدة التي تعبر عن بعض أبعاد السيرة الذاتية في حياة الشاعر بل هناك إشارات أخرى في قصائد مختلفة للشاعر إن بدت ذات طابع فلسفي مثل الحواريات[2] في ديوان (الفتى النهر الجنرال)[3](وراية القلب)[4]و(زيتون مؤجل)[5] حيث تتمازج خيوط السيرة وتتشابك مع الذاتي والوطني والقومي والكوني ، إذ يعمد إلى تشكيل مشاهد مختارة يعبر من خلالها عن رؤيته لذاته ولواقعه، والعنوان فيه إشارة واضحة إلى البعد السيري الذاتي، فالحديث منسوب إلى العائلة يكشف عن ذلك ، لأن العائلة هي الجناح الحميم الذي يظل الذات ويحتضن ما خفي من أسراره ونوازعه .

وإذا كان ثمة من يرى من النقاد أن انشطار الذات يمثل سبباً رئيساً في تقسيم القصيدة إلى تسعة مقاطع يقودها نداء (يا أبي) الذي يتكرر في النص عشر مرات في المجمل ، وست مرات في أسطر منفصلة ، وأربع مرات في سياق السطور الأخرى .

([1]) عبدالله إبراهيم , السيرة الروائية : إشكالية النوع والتهجين السردي , مؤسسة عمان للنشر العدد 14 , 1998 ص 18 .

([2]) إبراهيم نصر الله , الأعمال الشعرية الكاملة , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , 1994 , ص 281، 300، 312، 350.

([3]) إبراهيم نصر الله , الأعمال الشعرية الكاملة , مصدر سابق , ص 281-291 .

([4]) نفسه, ص 300-306.

([5]) نفسه, ص 312-326، 350-379.

والنص ينطوي على محددات في سيرته الذاتية تتمثل في مرحلة الطفولة والشباب :

بعد سبع وعشرين أنشودة

بعد أن كبر العمر فيّ

وغادرني مرحى والطفولة

فـ (سبع وعشرون أنشودة) ترجمة شعرية لسنين العمر التي تمثل طور الشباب ، والشباب قمة العطاء، وهو زهرة العمر ومع هذا يتضخم الإحساس فيه فيرى أنه كبر ومحا عهد الطفولة، ليس هذا فحسب، بل إنه يرى أن ثمة شيئا قد أصابه الخلل ، فقد كبر على ألفة الطيبين على حد تعبيره ، وإنه افتقد الهواء وأصيب بالاختناق[1]، غير أنه يعود فيخترق الزمن ويعود طفلاً يناشد أباه في نبرة بريئة أن يساعده ليعود إلى مرحلة البراءة (أريد الملاعب والأغنيات) يريد أن يسترجع عهد النقاء والصفاء (أريد الطيور.. الغيوم وقوس قزح أو أريد الفرح) ، وهو يريد أن يستعيد بكارة الطبيعة في رومانسية مثالية واضحة، ويكرر (وافتقدت السنين)، ويكرر الإشارة إلى عدد السنين التي بلغها (سبع وعشرون فرَت).

يتحدث عن والده فيغدق عليه صفات تجمع بين الطبيعة والحزن ، وفي مقابل هذه الذات الرحيمة يستحضر ذاتاً قاسية هي العدو طالباً أن يكون امتدادا للذات الأول في صبرها وصمودها (ولكنني سوف آوي إلى غابة الكون فيك / وأنسك حتى ورآك) .

([1]) هياس خليل شكري: , قصيدة حديث عائلي , جدلية الموت والحياة،مرجع سابق، ص76 . و محمد صابر عبيد, سحر النص (من أجنحة الشعر إلى أفق السرد) قراءات في المدونة الإبداعية , مرجع سابق ، ص68 وما بعدها.

وهذا لا يذكر أباه فحسب، ولكن يستدعي أمه فيجمع بين جذريه وأصل وجوده (نموذج الأب ونموذج الأم، ويستثمر ذلك في تأكيد المأساوي وحاجته إلى الأمن والسلام. أريد ثلاثين رحماً لأعفو ثلاث دقائق – يا أبتي دون خوف ودون دم وطغاة) [1].

فالسرد هنا يأتي من منظور الذات، وهو ما يعرف في نظرية الرواية بالرؤية الذاتية (الفاعل الذاتي) فالسارد والموضوع هما الشاعر، فليس ثمة في فاعل غير الذات الشاعرة، فالصوتان متحدان، وهنا ينضح مرجعيات النص كما هو مألوف في السيرة الذاتية، ولا أظن أن القصيدة تنطوي على أغوار عميقة، فهي لا تعدو أن تكون تعبيرا عن لحظة من لحظات التأزم فهي لا تتسع لما يقول من عتبة استهلالية حيث تقودنا إلى غياهب النص، وهي لا يمكن أن تكون ملحمة غنائية تغوص إلى قاع الذاكرة.

من التجربة الذاتية كما يتضح في قصائد الشاعرين؛ إذ يقول الشاعر راشد عيسى في شهادته[2]:

"تجعل الأعمالُ المُتَخَيَّلَةُ رؤية الواقع الخاصّة عامةً، وهي تقوم بهذا بشكلٍ آسرٍ يدفعنا للمشاركة فيها. فقد يُؤلِفُ كتابٌ لدينا عالماً خاصاً به، ومثل هذا العالم قد يبدو – بادئ بدء – غير مألوفٍ إلى حدٍّ يثير القلق؛ وبينما يسعى للسيطرة على خيالنا، نبدأ بفهم أناسه وأعرافه بالتدريج بحيث ننتهي إلى الشعور بأننا لسنا – نسبيّاً – غرباء هناك. وبالرغم من ذلك، فقد نجد أنفسنا – بعد رجوعنا إلى العالم الذي تركناه وراءنا – أننا لاحظنا أشياء لم نكن قط لاحظناها من قبل، فنُقدّرُ الكتاب بسبب شحذه وَعْيَنا. ونقيض ذلك، فقد

([1]) هياس خليل شكري: , قصيدة حديث عائلي , جدلية الموت والحياة،مرجع سابق، ص76 . و محمد صابر عبيد, سحر النص (من أجنحة الشعر إلى أفق السرد) قراءات في المدونة الإبداعية , مرجع سابق ، ص68 وما بعدها.

([2]) شهادة خطية حصلت عليها من الشاعر نفسه، وقد أثبتها هنا لأهميتها في الكشف عن رؤيته.

يبدو العالم المُــتَــخــيَّل الذي ارتدناه آنفاً – في مجموعه – مُبتذَلاً بشكلٍ لا يَدَعُ مجــالاً لأن يكون ذا متعــةٍ لامــرئٍ ماعــدا ذا الخبرة في صور الواقع المختلفة. ومهما كانتْ استجابتنا، فقد نكون قمنا بالزعم المألوف القائل أنَّ كتاباً من الكتب هو نوعٌ من وعاءٍ لنوعٍ خــاصٍ مــن الواقع، قد يشبه أو لا يشبه ذلك الواقع (الحقيقي) الذي نبلوه خارج الكتب. فللأديــب عالمــه الخاصّ بــه حيث عمل التجربة فيه أقلّ من الخيال الثابت المُتّسق. وكما هو معــروفٌ، فــإنّ مجال الشعر هو الشعور، سواءٌ أثار الشاعرُ هذا الشعور في تجربةٍ ذاتيّةٍ محضةٍ كشف فيهــا عن جانبٍ من جوانب النفس، أم نفذ مــن خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون، أو مشــكلةٍ من مشاكل المجتمع تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه. فإثارة الشعور والإحساس مقدَّمَةٌ فــي الشعر على إثارة الفكر، على النقيض من النثر – خاصةً في المسرحية والقصّــة – حــيث إثارة الفكر من ضمن طبيعة العمل الفنّي فيه؛ لذا فإنّ موقف القاص أو المسرحيّ من المسائل والمشــكلات موقفاً تحليليّاً، على حين يظلُّ موقف الشاعر في تصويره تجميعيّــاً أكثــر منــه تحليليّاً. ولا أعني من هذا أنّ الشــــاعر في عمله الفنّيِّ يكــون ثائر الشعور، بل أنه يثير في القارئ الشعور بالوسائل الفنّيّــــة في الصياغة، وذلك بتأليف أصــواتٍ موســيقيّةٍ تضــيف موسيقاها إلى قوة التصوير لكــي تتراسل بها المشاعر، وهذه المشاعر بدورها طريــق بــث أفكارٍ تتمكّن مــــن النفس عــــن طريق التصوير بالعبارات الموقعة، بالرغم مــن أنّ هــذه العبارات توحي بالأفكار ولا تدلّ عليها صراحةً. فقوةُ الشعر تتمثّل في الإيحاء بالأفكار عــن طريق الصور، وليس في التصريح عن أفكارٍ مجرّدةٍ ولا بالمبالغة في وصفها[(1)] .

ولغة الشعر هي لغة العاطفة: إذ أنّها تعتمد على شعور الشاعر بنفسه أولاً، وبما يــدور من حوله ثانياً، لينتج شعراً يتجاوب هو نفسه معه فيندفع – فنّيّاً – للكشف عن خبايا النفس أو

([1]) ك، ك روتفن: قضايا في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 187.

الكون كاستجابة لهذا الشعورً وضمن لغةٍ هي الصور. بعكس النثر الذي تشف عباراتـــه عـــن يُسرٍ في القصد، وتكون جُمَلُه تقريريّةً، وعلاماتٍ على معانيها، ووسائل تنتهي بانتهاء الغايـــة منها، وموضوعه حدثٌ مبنيٌّ على الفكر/ كما جاء في شعره الذي نشره في دواوين الأخـــرى وليس في ديوان السيرة الذاتية(الرئيسي) وهو "حفيد الجن":

قصيدتي: عرسٌ من نملٍ همجيٍّ

يسرح في فلوات دمي

ويهاجم سكّر عافيّتي

ويراقص أرجوحة فوضاي(1)

إن الشاعر– هنا– يؤكد أن القصيدة عنده تعبير موغل في الكشف عن حقيقتـــه، فهـــي ترصد ما هو سارٍ في دمه، أشبه بالنمل الذي يحاول أن يغوص بعيداً إلى أعمق أعماقه ويلتقط كل ما هو محجوب عن الناس، فهو يؤكد عنصر الذاتية، وهذه رؤية شاملة لموقفه من الشـــعر وعلاقته بسيرته التي تتجاوز الأحداث الظاهرة إلى ما هو مستتر عن الآخرين؛ إذ أن الكلمات والعبارات في الشعر يُقصد بها بعث صورٍ إيحائيّةٍ، بحيث يعيد الشاعـــــــر للكلمـــات قـــوة معانيها التصويريّة الفطريّة في اللغة، إذ الأصل في الكلمات أنها – في نشأتها الأولى – كانت تدّل على صورٍ حسّيّةٍ، ثم صارت مجردَةً من المحسّات؛ وهذا معنى ما يُقال من أنّ الكلمـــات في الأصل كانت هيروغليفية الدلالة أو تصويرية.

والشاعر يحاول أن يتحدّث بلغةٍ تصويريةٍ في مفرداته وجُـــمَـــلِه، أي أنّه يحـــاول أن يعيد إلى اللغة دلالتها الهيروغليفيّة التصويرية الأولى بما يبثه من صورٍ وخيالات:

حبيبتي: غيمة عطرٍ برّيٍّ

---

(1) راشد عيسى: ديوان شعر"*وعليه أوقع*"،منشورات وزارة الثقافة، عمّان 1997م، 8.

في أفق العمر اليابس

حين أحاول أن أنشقها

تفلت مني، فأغادر فحواي[1]

هكذا ينقل الشاعرُ من يتلقاه إلى سماء الخيال عبر تصـــويرٍ خـــلاّقٍ مـــن البلاغـــــة: فالعمر" ذو الأفق اليابس مرّت به الحبيبة على شكل غيمةٍ تحمل بدل الماء عطـــــــراً بريّـــاً يُنعش القلب والروح والجسد"، وعندما حاول الشاعر أن يجعــل أرض العـــمــــــر اليُبـــاب خضراء يانعة عن طريق محاولة شمّ ذلك العطر، غادرت الغيمة المكان، لينفصل الشاعر عن ذاته ويتوقف الزمن بخلق هوةٍ بين الشاعر وذاته.

والشاعر يستغرق في تجربته، والكشف عنها هو غايته، ونظره إلى جمهوره ثـــانوي، لأنّ عمله استجابة إلى شعوره قبل أن يكون تلبيّةً لفكرةٍ، أمّا الناثر فغايتـــه تبــــادل الحجـــج والأفكار، لذا يخف سريعاً إلى غايته موجهاً نظره إلى جمهوره. وكان النثر في تمام صياغته لتوضيح ما فيه من فكرة، وكمال الشعر في الإيحاء بما يزخر به من شعورٍ أو عاطفةٍ، يُلجـــأ في الكشف عنهما إلى الوسائل الإيحائيّة للغة بتعبيراتها الدلاليّة والموســـيقيّة؛ ويلقـــي عليهمـــا أضواء فيها بعض الإضمار، ليزيد الإيحاء قوة.

وهذا الإضمار مشروعٌ، لأنّ الشرح والتفسير ليسا هما الغاية الأولـــى للشـــعر، وإنّمـــا هـــما الوقوع على التعبير الإيحائيِّ الكامل للكشف عن حالةٍ من حالات النفس فـــي صـــورةٍ وجدانيّةٍ، "وكما أسلفتُ فمَرَدُّ الشعر إلى الشعور والذوق لا إلـــى الفكـــر، ذلـــك أنّ موضـــوع الذوق هو الجمال؛ ولا شأن للذوق بالواجب الذي هو مـــوضوع الحاسّة الخلقيّة على الـــرغم من أنّه يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميلٌ، ويحمل على الرذيلة من حيـــث

([1]) راشد عيسى: ديوان " وعليه أوقّع "، مصدر سابق، ص 8.

هي قبيحة، ولذلك " كانت صلة الشعر بالحقائق العلميّـــــة من حيث جمالها أو قبحها، لا مـــن حيث البرهنة عليها[1] ". ولأنّ " الموسيقى طـــريق السمو بالأرواح، والتعبيـــر عمّـــا يُعجَـــزُ التعبير عنه، فقد استعان الشعر بالموسيقى الكلاميّة كأقوى الطرق الإيحائيّة"[2].

إذن، ليس معنى التجربة الذاتيّة أنّها مقصورةٌ على حدود المعبِّر عنها، بل هي إنســـانيّةٌ بطبيعتها: إذ أنّ الشاعر منصرفٌ إلى التعبير عن مشاعره بعـــد أن يتمثّلها، وهو لا يحـــاول نقلها على حالتها الطبيعيّة، وإلاّ ندت عن حدود الأدب والشعر.

لذا نجد الشاعر محمد العامري يتحدث عن طفولته ليصف لنا مضمون هـــذه الطفولـــة وأحداثها، فيصور لنا صداها في نفسه في صور ومشاهد لا تعكس الواقع كما هو، بل تعكـــس تعبيرا صداه في وجدان الشاعر وذاكرته في ديوانه– الذي عدّ مصدرا أساسيا لسيرته، وهو ما سأتناوله تفصيلا فيما بعد –؛ إذ هو يراها بفكره، ويتأملّها، ثم يحوّلها إلى مادةٍ تعبيريّـــةٍ عـــن جهادٍ ومثابرةٍ، لا عـــن مجرّد استسلام للخيال والأحلام:

كم مرّةٍ تتراكض الطفولة

وتضربني بسفوح الدخان[3].

فالطفولة لا تتراكض في ذهن الشاعر وحده فقط، بل في أذهان اغلب الناس إن لم يكن كلّهم؛ كما أنّ التراكض هنا يُقصَد به استعادة الذكريات ولأكثر من مرّة، فلم يقم الشاعر بنقـــل الحالة الطبيعيّة، بل نقلها بلاغيّاً عن طريق تحويلها لمادةٍ تعبيريّةٍ.

([1]) E.A.Poe: "The Poetic Principle", *Complete Tales and Poems*, pp. 893-894

([2]) نفسه ، ص 894–895 .

([3]) محمد العامري: ديوان " الذاكرة المسننة، بيت الريش "، مصدر سابق، ص 36 .

إن أغلب قصائد الشعراء- وإن دلّت على عمومية ما- فهي ذاتية، وقد يكون لها باعٌ ضمن قصائد السِيَر الذاتية الشعرية كونها تعبّر عن تجربةٍ شخصيةٍ من تجارب ذاك الشاعر؛ والتجربة إذا ما اجتمعت مع تجربةٍ أخرى وثالثة فإنها- أي هذه التجارب- سوف تشكّل- في النهاية- سيرةً ذاتيةً شعريةَ.

ملامح السيرة الذاتية في ديوان "عشيات وادي اليابس"

المتصفح لديوان (عرار) يدرك أنه سجل لحياته وإن لم تكن متسلسلة وفق مراحل عمره أو مدونة تسجل الوقائع التي رافقت مسيرته غير أنها تميط اللثام عن طبيعة هذه الحياة الحافلة وعن رؤيته وفكرة وعلاقاته وانتماءاته وطبائعه، وبعضها يشير إشارات شديدة الوضوح إلى وقائع بعينها، وقد حرص على كتابة بعض الملاحظات في العديد من قصائده تشير إلى المناسبات وإلى المناصب التي كان يشغلها والمواقف التي أثبتها والرؤى التي آمن بها، وإذا كان جل ما كتبه الشاعر يتعلق بمرحلة الشباب التي شكلت الجزء الأكبر من حياة عمره القصير، فقد مات في سن مبكرة.

ولعل ظاهرة الارتباط بالمكان من أهم الإشارات التي تعبر عن ارتباط صائده بوقائع محددة في حياته فضلاً عن المحطات الزمنية الموثقة توثيقاً تاريخياً معلم آخر مهم يدل على ارتباط ديوانه بسيرة حياته[1]، كذلك فإن الإشارة الثالثة تتمثل في جملة من قصائده التي تتحدث عن طائفة اجتماعية مهمشة هي طائفة النور كان يقضي جل وقته في مضاربها إن الإشارة الرابعة فتتنصح في صلاته بالبلاط الهاشمي (بلاط الملك عبد الله) ومحاوراته الشعرية مع الملك المؤسس عبد الله (رحمه الله) وأما الخامسة فتتمثل في علاقاته مع

([1]) انظر: عبد القادر الرباعي: عرار: الرؤيا والفن(قراءة في الداخل). أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص2.

شخصيات عصره، ناهيك عن رحلات وصبواته وتجاربه العاطفية ، ولا تكاد تخرج قصائد الديوان في مجملها عن هذه المحاور[1].

لقد بلغ عدد قصائده المنشورة، في الديوان مئة (الأهلية للنشر والتوزيع، عمان) 1993، وهذه القصائد لا تخرج عما أشرت إليه سابقاً من موضوعات، فالإشارات المكانية لا تكاد تخلو منها قصيدة، وعلاقته بالنور بارزة في أغلب قصائد الديوان، والشخصيات البارزة في حياته مثل الشيخ عبود وقعوار.

ولعل من قصائد الديوان التي تشير إلى مرحلة مهمة من حياته من الصعلكة والتردد على حانة قعوار تلك التي يقول فيها:

قانون هوبر حال بعض جريضهِ   دون القريض ودون كل بيان

فاستكتبوا " قعوار" نصَّ تميمةٍ   غرّاء تُذهب عقدةَ بلساني

لا مدعي عام اللواء أجارني   من سحرهنَ ولا" طلال حماني"

هات اسقني" قعوار" ليس يهمني   قول الوشاة " عرار " سكرانان[2]

فهذه الأبيات تعبر عن نزعة شديدة الوضوح في حياته، فهو لم يكن يعبأ بما يقوله الآخرون، وليس حريصاً على إرضاء أحد، بل تنطلق من سجيته كما يتبدّى في الأبيات السابقة. ويقول في قصيدة"يا جيرة البان":

وقل لعبود إن أنحى بلائمةٍ   لا تبذل الوعظ يا أستاذ مجانا

بقول عبود: جنات النعيم على   أبوابها حارس يدعوه رضونا[3]

([1]) مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص42-46.
([2]) نفسه ، ص344-347.
([3]) نفسه ، ص336-337.

وفي قصيدته التي عنوانها " أهكذا حتى ولا مرحبا" كان منفياً في العقبة عـام " 1931 في ليلة عيد:

كـم قائـل : فُـرّ ألـمْ يأتـه لا أرنبـاً كنـت ولا ثعلبـاً

وهـل يفـرُّ الحـرُّ مـن خطـة ساقت عليـه جيشـها الألجبـا[1]

وقوله:

أمولانـا أمولانـا هجرنـا الـدّنَّ والحانـا

وبـدلنا مـن المنظـوم المنثـور قرآنـا

كأنـا لـم نكـن بـالأمس مـن سـكان عمانـاً

ولـم نسـحب لكـل هـوى " بـوادي السـير " أردانـا

وكـم بالحصـن فاتنـة تـذوب أسـى لـذاكرانا[2]

يهيمن الهاجس المكاني على الديوان كما يتضح في الأبيات السابقة هو يتحـدث عـن تحول في سلوكه مشيراً إلى توبته، ومتحدثاً عن ماضيه وموجهاً كلامه إلى جلالة الملك، "توبة عن التوبة".

وبعد النظر على قصائد الديوان يتبين للدارس أن ثمة ثلاثة محاور رئيسة لموضوعات الديوان: الأول يتضمن قصائد تعالج منعطفات ومواثق حياة الشاعر، بعضها يشير إلى وقـائع محددة في حياته، وهي القصائد الغالبة على الديوان، وأخرى تتعلق برؤية اجتماعيـة شـديدة الوضوح من مختلف الشرائح، وخصوصاً طائفة النور التي كانت علاقته بها تنطـوي علـى

([1]) مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص110.
([2]) نفسه، ص324-328.

موقف من هذه الشريحة المهمشة ترتكز على قاعدة فكرية، والقسم الثالث يتمحور حول شخصيات بعينها[1].

إن ديوان عرار معرض لحياته بلا شك فإن ما ذكره يعقوب العودات[2] أبرز المهتمين بعرار وأول من أوفاه حقه من المدارسين، وجه الأنظار إلى شخصية الخيام[3] ، أما القائلون بأن تشبه بأبي نواس ومنهم غسان عبد الخالق؛ إذ يرون أن شعره مرآة لهذا الشبه، حيث تبدت صورته على نحو شديد الوضوح في شعره، وقد ذهب عبد الخالق إلى أبعد من ذلك حين جعل من عبود عند عرار مكافئاً للنظام عند أبي نواس، وكان أبو نواس قد وجه إليه قصيدته الشهيرة التي مطلعها:

وع عنك لومي فإن اللوم إغراء　　　أردني بالتي كانت هي الداء[4]

في حين وجه عرار إلى الشيخ عبود قصيدته التي قال فيها:

بالنفس، يا شيخ من تقواك أشياء　　　ضاقت بها من فسيح الصدر أرجاء

أكل يومين ترميني بموعظة　　　فضفاضة نسجها: فقه إفتاء

الخمر رجس وفي تحريمها زلل　　　آيات ما نصها لغز وإيماء

عبود يا شيخ ما من في مجالسه　　　للام همس وللمعراج ضوضاء[5]

([1]) زياد الزعبي وآخرون: مصطفى وهبي التل(عرار). قراءة جديدة / أب زنقد: مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، 2002، ص33.

([2]) يعقوب العودات " البدوي الملثم" ، عرار شاعر الاردن، دار القلم، بيروت، 1958، ص 18 وما بعد.

([3]) غسان اسماعيل عبد الخالق: دوافع التجربة الشعرية عند عرار مقترب نفس السنة. تحرير فخري صالح، المؤسسة العربية ، دار الفارس، 1997، ص 127 وما بعده.

(4) أبو نواس حسن بن هانئ ، ديوان أبي نواس . دار صادر ، بيروت، 1900 . ص 24.

([5]) يعقوب العودات " البدوي الملثم" ، عرار شاعر الاردن، مصدر سابق، ص 18 وما بعد.

ليست هذا فحسب، بل أن الشاعر لا يكتفي بذكر شخصيات مثل الشيخ عبود في الديوان بل أنه يطرح أفكاره وآراءه ورؤيته الاجتماعية كاملة، وقد اتحد مع الشخصية الرئيسة التـــي تتردد في الديوان، وهو (محمد الفحل) أو "الهبر" كما يسميه في قصائد وهو ما سبق أن أشار إليه العودات حين أشار أنه خلع بعض صفاته عليه.

يبدو أن عرارا في مخالطته للنور كان يعيش حالة من التناقض االمثير بـــين مجتمـــع النور بمثاليته، ومجتمعه هو بأمراضه الكبيرة التي كان ناسه "أرقـــاء فـــي أزيـــاء أحـــرارا" وانطلاقا من هذه المقارنة النفسية والفكرية العميقة، فقد برز لدى عرار نمـــوذجين إنســـانيين رمز بهما إلى نوعين متضاربين في واقع الحال الذي عاشه: نموذج "الهبر : رمزا للإنســـان البسيط المنبوذ المضطهد والمتشرد الضائع[1] ؛ كأن الهبر على الصعيد الـــذاتي كـــان يمثـــل للشاعر ما يراه في نفسه، وهي رؤية تخالف على تكوينها إدمانه وسوادوية[2].

وتبدو رؤيته الاجتماعية في مخاطبته لمدعٍ عام اللواء بعد أن رفـــض حاجبـــه إدخـــال الهبر: فالهبر مثلي ثم مثلك:

يا هبر بي فقر كفقرك للإباء وللحمية[3]

ونموذج عبود رمزا نقيضا للهبر، فهو نموذج للفئة المتزمتة الحريصة علـــى المنفعـــة المادية، حتى لو كان ذلك على حساب قيمها؛ ففقهه: في الجنة الخلود، ومبدؤه: حصة من في جيبه النقود[4].

([1]) عبد االقادر الرباعي: عرار : الرؤيا والفن، مرجع سابق، ص42.س

([2]) غسان اسماعيل عبد الخالق: دوافع التجربة الشعرية عند عرار: مصدر سابق، ص135.

([3]) يعقوب العودات " البدوي الملثم" ، عرار شاعر الاردن، مصدر سابق، ص 18 وما بعد.

([4]) مصطفى وهبي التل: ديوان عشيات وادي اليابس، مرجع سابق، 194 ص234.

وبذا يعد (عبود) نموذج مجتمعه الداخلي المرفوض، بينما يعد (الهبر) رمـــزا لمجتمـــع خارجي مقبول ومطلوب، وقد عد عرار بهذا "أول شاعر عربي حديث\، اخترع نماذج عليـــا في الشعر وجعلها رموزا لقضايا حيوية"[1].

لقد ذكر البدوي الملـثّم (يعقوب العودات) في كتابه " عرار شاعر الأردّن " أنّ والـــد الشاعـــر الســـيد صالح المصطفى قال بأنّ أول الغيث كان عام 1908 في مدينة حـــماة عند احـــتفال السلطات هناك بعيد جلوس السلطان محمد رشاد إحياءً لتلك الذكرى[2]. وفـــي عـــام 1912، نظم الخُماسيتين التاليتين:

إيه ريح الصـــبا تعـــالي تعـــالي نبكي عهداً مضـــى وعهـــداً خـــالي

قد قضيناه بـــين ذي الاطـــــلال حيث كلٌّ منّا خـــــليّ الـــــــبال

حيث كانت سماء سعدي نقيّه!

ها هنا، ها هنا عرفـــتُ الغرامـــا أصحيحٌ قـــد كـــان ذا أم منامـــــا؟

آهٍ يا هند منـــك آهٍ علامـــــــــا تهجرينـــــي فتقتلينـــــي هيامـــــا

ليس هذا عدالة يا بُنيّه! [3]

والمُلاحظ هنا أنّ عرار كتب هاتين الخماسيتين التين نُظمتا على نمـــط " رباعيّـــات الخيّام "، قد حملتا ملامح من حياة الشاعر التي يحن إليها ، مشيرا إلـــى المكـــان (الظـــلال) والزمان(عهد الصبا)، وبالتالي فإن ذلك يومئ إلى مرحلة مهمة كانت حيّة في ذاكرة الشـــاعر،

([1]) سلمى الخضراء الجيوسي. عرار . مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع، العدد الثـــاني، الطويـــت، 1973، ص19.

([2]) يعقوب العودات: البدوي الملثم: "عرار شاعر الأردن"، مصدر سابق، ص 27.

([3]) نفسه ، ص 27.

ولم يغب العنصر الإنساني ممثلا في (هند) التي ربما كانت اسما مستعارا، ولكنها في كل الأحوال تعبر عن شخصية لها وجودها في تلك الحقبة من حياة الشاعر. وسواءٌ تأثر عرار بالخيّام أم لا، فإنّ هذه الدراسة تركز على بيان بساطة اللغة المُستَخدمَة في النظم؛ انظر كيف ببساطةٍ متناهيةٍ أعرب عرار عن شوقه وولعه ضمن كلماتٍ بسيطةٍ خاليةٍ من التعقيد والتكلّف. واعتقد أنّ هاتين الخماسيّتين تكمّلان الأبيات التي نظمها في(هند):

عذّبيني فسوف قلبك يندم   فعذابٌ جزاء كلّ متيّم

كان منك الفؤاد جرحاً فكوني   لجراح الفؤاد يا هندُ بلسم[1]

كانت هذه الأبيات أثناء تواجد عرار في مدرسة عنبر في دمشق بعد أن أنهى دراسته الابتدائية في إربد. ولعل التحاقه بتلك المدرسة، إضافةً لبدء انتشار الاستعمار، ثم محاولات انتزاع دمشق لاستقلالها أثناء وجوده قد أدّى ذلك كلّه إلى صقل موهبة عرار رويداً رويداً. فالمعاناة قاسمٌ مشتركٌ بين جميع الكتّاب بغضّ النظر عن نوعيّة كتاباتهم نثراً كانت أم شعرا؛ أليست أبيات عرار الآتية:

يا هبر، لا بُشرى ولا حوّاره   يطربها عزفك بالقيثارة

يا هبر، حسب الأمة الحماره   حكومة برّاجة بصّارة

(فلان) فيها لولب الوزارة[2]

أليست تحاكي ما يقوله راشد عيسى في قصيدته " الآن عرفت:

الآن عرفت

لماذا يبكي الأطفال بلا سبب

([1]) مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص549.

([2]) يعقوب العودات: البدوي الملثم: "عرار شاعر الأردن"، مصدر سابق، ص 13.

قبل الأكل وعند النوم

ولماذا تثقب تلميذات القدس جدار الزمن

الواقف بين الصمت وبين البندقيّة

الآن عرفت

لماذا يدخل عصفور الوقت بخارطة العرب الصمّاء

فيخرج مقتولا[1].

وإذا كان الشاعر لا يذكر في هذه القصيدة طفولته تحديدا، ولكنه يعبر عن تجربته، فالأطفال الذين لا يبكون دون سبب قبل الأكل وبعد النوم، وهو واحد منهم.

إنّ الواقع المؤلم الذي يعيشه أغلب الأدباء يرتدُّ منعكساً فيما يكتبون وينظمون، سواءً كانوا في أول عمرهم أو أوسطه أو آخره. ولكن ما هو لافت للانتباه أنّ أغلبهم غير محبذٍ للانعتاق من بوتقة الطفولة بالرغم من بعض التغيّرات الفسيولوجيّة والفكريّة التي تصاحب تقدّمهم في السن. فقد ذكر (يعقوب العودات) أنّ عراراً استعار كتاب " رباعيّات الخيّام " من تاجرٍ في إربد يدعى (محمد ذو الغنى)، وقرأه خلال ساعةٍ واحدةٍ، وهذا حدث قبل أن يلتحق بمدرسة عنبر. وكلما قرأ " الرباعيّات " إنثالت عليه الخواطر والأفكار، فيقبل على الكأس مستعيناً بها على فكّ رموز الكون وطلاسمه. وفي يومٍ من الأيّام، أوصد باب غرفته على نفسه، ونظم مقطوعةً متأسيّاً ومتأثراً فيها بالخيّام، وعلى نمط الرباعيّات:

أيقظ النوم صوت البلبل وطوى القفر رنين الجلجل

وعلا الربوة راعٍ أرسلا رنّة الناي إلينا من علا

([1]) راشد عيسى: ديوان " شهادات حبّ "، ص 16.

وتوارى بين هاتيك الشعاب!

غمـــر الآفـــاق نـــور المشـــرق   خلـــع الكـــون رداء الغســـــق

وتبـــدّت قريتـــي جـــاثـــمـــــةً   فـــي ريـــاضٍ رُصّـــعت بـــالزنبق

فأدرها، إنّ العمر سراب[1]

هذه التجليات الشعرية بمشاهدها الرومانسية وقاموسها الوجداني الذي تتبدى فيه ظواهر الطبيعية والكون كما هو مألوف لدى الرومانسية، ونبرة الحزن ومفرداته حيث تتشابك حقـول المعنى في دائرة الشجن الرومانسي والطبيعة في طهرها وبراءتها وصـوت النـاي والنـور والظلمة والزهر والقربة المائلة في ذاكرة الشاعر ووجدانه ،كل ذلك يـوحي بتلـك المرحلـة المبكرة من حياته.

ويمكن ببساطة تقسّيم مراحل حياة عرار العملية إلى أربع مراحل:

الأولى: حيث عمل فيها- بشكلٍ عارضٍ- خلال فترة دراسته معلما في مدرسة والـده الخاصة عام 1916م. ثم وكيل معلمٍ ثانٍ لمجلة السكي شهر عـام 1918-1919. فمحاسـباً لمطحنة أهله بعد عودته من حلب.

الثانية: وتبدأ المرحلة الثانية عندما عُين معلماً في مدرسة الكـرك فـي 1922/4/22م وتنتهي بعودته من منفاه في العقبة عام 1931م، حيث عمل معلماً في عدة مناطق في المملكة، وحاكماً إداريا لنواحي"وادي السير، الزرقاء، الشوبك".

الثالثة: وتبدأ هذه المرحلة من العودة من المنفى 1931م وحتى خريف 1942م حيـث عمل معلماً في إربد ثم في سلك القضاء ابتداءً من 1933/1/1م حيث كان مأموراً للإجراء في

([1]) يعقوب العودات: البدوي الملثّم: " عرار شاعر الأردن "، مصدر سابق، ص 28.

إربد ثم في عمان، فرئيساً لكتّاب محكمة الاستئناف، فمدعياً عاماً في السلط فمساعداً للنائب العام. ثم عاد بعدها لوزارة المعارف مفتشا أول فيها، ثم رئيساً للتشريفات في الديوان العالي، فمتصرفاً للواء البلقاء الذي عزل منه ليعتقل في سجن المحطة بعمان.

الرابعة: تبدأ بخروجه من السجن نهاية 1942م وحتى وفاته (السنة)حيث مارس في هذه الفترة مهنة المحاماة[1].

وفي هذه المراحل الأربع كتب عرار ونظم الكثير من الشعر، الذي تناول مفاصل مهمة في حياته.

إن شعر عرار جاء بمراحل حياته على المستويين السياسي والاجتماعي؛ حيث كان ثائراً على الاقطاعية والأنانية، وداعياً إلى قيام مجتمعٍ تعاونيٍ"حر" مجردٍ من الاستغلال السياسي والاجتماعي، يؤمن للفقير خبز يومه وييسر له حياةً تفيض طمأنينةً وعدلاً. ولما يئس من تحقيق هذا، صبّ جام غضبه على المرابين عن طريق رفض تنفيذ الأحكام التي كانوا يحصلون عليها بحبس الفقراء والمساكين، ونظم في ذلك واحدة من أهمّ قصائده هي "إخواني الصعاليك" وفيها يقول:

يا رهط شيلوخ من يأخذ بناصركم ... يجنِ على الحق والأخلاقِ والدينِ

ومن يُسّهل أمراً فيه مصلحة ... لك فملعون حقاً وابن ملعونِ

فما كظلمكم ظلم الفرنج ولا ... كفتككم بالورى فتك الطواعينِ

أأسجن الناس إرضاء لخاطركم ... وخشية العزل من ذا المنصب الدونِ[2]

([1]) يعقوب العودات: البدوي الملثّم: " عرار شاعر الأردن "، مصدر سابق، ص 192، وأيضاً ديوان عشيات وادي اليابس، جمع وتحقيق وتقديم زياد صالح الزعبي، ص 20 وما بعدها.

الـــــــــــــــــــــــــــــــدونِ[1]

وهنا يشير إلى ما كان يطلبه هؤلاء حين كانوا يتقدمون إلى المحكمـــة يرصـــدون أن يحصلوا على ما يعتبره حقا لهم من ضحاياهم، وكان آنذاك مكلفا بإنفاذ حكم القضـــاء وهـــذه الأبيات تشير إلى هذه المرحلة من حياته، وهذا يعني أنه لم يكن يعبر عـــن ســـيرته الذاتيـــة فحسب بل هو يذهب إلى أبعد من ذلك فيروي من خلال ســـيرته طرفـــا مـــن ســـيرة حيـــاة الوطن(الأردن)، إذ تعبر عن موقف إنساني وفكري في تلك الحقبة من عمره[2]:

أم رغبة في تقاضي راتبا ضربوا ... نقوده من دمـــاءٍ فـــي شـــراييني؟

هذي الوظيفة إن كانت وجائبهـــا ... وقفـــاً علـــيكم، فعنهـــا الله يغنينـــي

إن الصعاليك إخـــواني وإن لهـــم ... حقاً به لو شـــعرتم لـــم تلومـــوني

إن الصعاليك مثلي مفلسون وهـــم ... لمثل هذا الزمان(الزفـــت) خبّـــوني

فبلّطوا البحر غيظاً من معـــاملتي ... وبالجحيم- إن استطعتم- فزجـــوني

فما أنا راجعٌ عن كيد طغمتكم ... حفظاً لحق الطفارى والمســـاكين[3]

وفي هذه الأبيات إشارة إلى أوضاعه المالية في عهد الوظيفة التي كـــان يشـــغلها فـــي القضاء، وكان يتضامن مع تلك الطبقة الفقيرة، فيذكر الزمان (الزفت) كما دعاه عرار هو نفس الزمن الذي مرّ به الأردن بضائقةٍ اقتصادية سنة1929 مما عرّض الشعب للألم فكتب عـــنهم عرارٌ للملك عبد الله :

([1]) مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص348-349.

([2]) بتصرف عن: البدوي الملثم، عرار شاعر الأردن، ص 223 وما بعدها.

([3]) مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص349.

عفت المنــازل والــديارُ خــوالي إلاّ مـــــن الآلام والآمـــــالِ

يا رب رغدان، الــذي رغدانــه ما انفك مجــداً مضــرب الأمثــالِ

أنــت الخبيــر ببرئنــا وبســقمنا وبهــول داءٍ فــي الــبلاد عضــالِ

ومقيــل غــدتنا إذا عثــرت بنــا نــوب الزمــان بخيبــة الآمــالِ

لا تحسبني إن أطلت مقالتي في وصف بأساء البلاد أُعاني

والله يعلم أن جيبي ما بها إلا الخواء وغير نصف ريالِ

يا رب رغدان الذي ظفر الورى منه بأحكم شاعر مفضالي[1]

وهو هنا يعبر عن طبيعة العلاقة التي تربطه بالملك المؤسس الراحل عبــد الله(رحمــه الله) وهذه المرحلة كانت تشهد دفئاً في العلاقة بينهما،حيث كان الملك يشرع أبوابــه للشــاعر مصطفى وهبي التل، وهي فترة مهمة من سيرة الشاعر الذاتية، لذا يناشده أن ينجــد هــؤلاء المساكين وهو فيهم فليس في جيبه سوى نصف ريال كما يقول: إن هذه القصيدة تــدخل فــي صلب ما تتحدث عنه من سيرة ذاتية شعرية. وقد شهد بلاط الملك عبد الله العديد من القصص الحيّة المروية التي اتسع لها شعر عرار ومنها هذا الخطــاب للملــك عبــد الله ينقلنــي إلــى المساجلات الكثيرة التي جرت بينهما وبين العديد من الشعراء. مثلا[2]:

في شتاء عام 1944م، نزح المخيم الملكي للشونة حيث استأذن عرارٌ جلالة الملك عبد الله بالذهاب للبحر الميت، فأذن جلالته له ولبعض الحاشية بالذهاب وفي الطريــق حــدث أن انفجر خزان ماء السيارة فقرروا الذهاب سيراً على الأقدام حتى وصلوا لأحــواض تجفيــف

([1]) مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص295.

([2]) بتصرف عن: البدوي الملثم، عرار شاعر الأردن، ص 223 وما بعدها.

الملح الشرقية آملين إيجاد هاتف لمخابرة المخيم العالي، ولكنهم لم يعثروا على هاتف، فاتجهوا للضفة الغربية واستقّلوا سيارة إلى معامل البوتاس الفلسطينية واتصلوا هاتفياً بالزعيم الأســبق في الجيش العربي(برود هارست) الذي أسعفهم بسيارة عسكرية نقلتهم إلى المخــيم العــالي. وكالعادة شرب عرار وسكر ممّا أزعج الشيخ (حمزة العربي)، وبعدما زايل عــراراً ســكره، بعث للشيخ بما يأتي:

سكر الدهر فقل لي كيف أصــحو — والنــدى يبخــل والجــود يشــحُ
وأنـــا يـــا ســـيدي المفتـــي كمـــا — قلت عني حيث ينحو الحب أنحو
فأفتني يا شيخ هل طــرد الهــوى — في مغاني (ضرس مشهور) يصــحُ
فأنـــا يـــا شـــيخ طـــرّاد هـــوىً — كلمـــا لـــحّ بـــه الـــدهر يلـــحُ
قد قلت القيل والقال وما — ليس لي في غنـــىً أو منـــه ربـــحُ
ونذرت الصمت لمّا قيل لي — إن صوت الحق في الدنيا أبحُ
فحياتي لا تسل عن كنهها — أنها(حانٌ) و(ألحانٌ) و(صلاحُ) (1)

وفي هذه القصيدة ما يلحظ نموذجاً من حياة الشاعر في تلك الحقبة، فحياته كما ذكر في البيت الأخير حان والحان وصلاح؛ فهذه القصيدة من القصـــائد التـــي تعبـــر عـــن ســـمات وخصائص مرحلة مهمة من حياة الشاعر (عرار).

ولم يفت عرار أن يحذر الملك عبد الله من بطانته التي أحسن جلالته الظن بها:

هيه يا رمــز الأمــاني والمنــى — إنهـــم حيّـــات رقطـــاء تفـــحُ

---

(1) يعقوب العودات: البدوي الملثم، عرار شاعر الأردن، ص 225.

لا يغرنك تقبيلهم يدك اليوم وتقريظٌ ومدحُ

فغداً سوف ترى موقفهم منك يا مولاي إن أبرم صلحُ(1)

وهذه الأبيات تعكس المناخات التي كانت سائدة آنذاك، وكيف كان يتعامل مع العاهل الراحل بأريحية وصراحة، وأهمية ذلك تكمن في تسجيلها تلك الحقبه من حياة الأردن.

فأفتاه الشيخ العربي مداعباً:

ما لأهل العشق في شرع الهوى مانعٌ من ذاك والكلُّ يصحُ

فاغتنم ما سمح الدهر به من مليحٍ أو ظريفٍ لا يشحُ

واجتنب ما حرّم الله فما لامرئ يعصيه يوم الدين ربحُ

واتق الله ولاحظ عفوه ثم لا تيأس فإن الدين سمحُ

إن في قلبي من برح الهوى ألف جرح يا(أبا وصفي) وجرح

ولقد يعلم صدقي من يكن طاهر الأرداف لا من فيه قدحُ(2)

فالعلاقة بينه وبين الرموز الثقافية لتلك الحقبة تتضح من هذه المساجلات الشعرية التي كان ينهض فيها عرار بدور شديد الأهمية.فما كان من جلالة المغفور له الملك عبد الله إلاّ أن رد عليهما قائلاً:

لك (فتيا) من عليمٍ صادقٍ فإذا استفتي لا يُفلى يشحُ

أين ذاك الفرس من مغني الهوى وهو خاوٍ ليس فيه اليوم سمحُ(3)

---

(1) مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص154.

(2) يعقوب العودات: البدوي الملثم، عرار شاعر الأردن، ص 227.

(3) نفسه ، ص 228.

وثمة مساجلة أخرى جرت بينه وبين الملك عبد الله. ففي صيف عام1943 قصد جلالته متنزه الرصيفة وفي معيته الأميران طلال ونايف والشيخ حمزة العمري وعـــرار وصـــبري الطباع وغيرهم، فقال جلالته:

أين الرصيفة مـــن ذرى رغـــدان ... كـــل الأحبّـــة فـــي ربـــى عمـــان

فيها أخلائـــي ونخبـــة صـــحبتي ... والمسعفون على صروف زماني(1)

زمـــــــــــــــــــــــاني(1)

فقال عرار:

رغدان يا رغدان كم لك في العُلا ... علـــم وأنـــت محجـــة التيجـــانِ

ألا من حيث بنيت في طور العُلا ... وسوى حمـــاك يعـــج بـــالنيرانِ(2)

فقال جلالته:

والشيخ حمزة فوق كرســـيٍّ لـــه ... ما بين(منجدة) مـــع (البســـتانِ) (3)

فقال عرار:

والشيخ حمزة شلّح القاموس مـــن ... أبياتـــــه فتـــــراه كالعريــــــانِ(4)

فهنا يذكر شخصيات معروفة ، مثل الشيخ حمزة، بالاضـــافة إلـــى المكـــان القصـــر الملكي(رغدان)، ووقد خاطب سيد البلاد خطابا مباشرا، مما يكشف عن صلته الوطيدة بالقصر وعن طبيعة العلاقات التي كانت سائدة.

([1]) يعقوب العودات: البدوي الملثم، عرار شاعر الأردن، ص 233.

([2]) نفسه ،ص232.

([3]) نفسه ، ص233.

([4]) نفسه ، ص 225.

فقال جلالته:

يا شيخ حمــزة اللغــات قواعــد مالي علــى حــذق اللغــات يــدانِ

بُني اللسان على فصاحة يعــرب وشـــهيد ذلــك محكــم القــرآنِ[1]

فقال عرار:

وانظر إلى صبري تــراه مهيئــاً كاســـــاته والشـــــاي للنــــدمانِ

وهنـــاك بـــين مليكنـــا وأمينـــه تحت العريشة يجلــس الشــيخانِ[2]

فقال جلالته:

يا مصطفى ســاعد أخــاك فإنــه العشـــــيق وســــط ذا البســــتانِ

شيطان شعرك قد وفــى بعهــوده فعــــلام أخلــف وعــده شــيطاني

الشيخ معتمّ وأنت مطربش وافي الســبال ولــيس بالملســــانِ

وبجنب مخلد جالس متصرف يتناجيــان بأعــذب الألحـــــانِ[3]

* ولا يخفى على الباحث أن هذه المساجلات والمعارضات تميط اللثام عن مرحلة مهمة مــن مراحل حياة الشاعر في كنف البلاط الهاشمي آنذاك، وتعبر عن مستوى الشعر الــذي كــان يلقى في حضرة الملك المؤسس الراحل حيث كان معجمه ينزع منزعاً شعبيا ويكتظ بالكلمــات العامية الدارجة، ويمتاز بالتكرار الموقع(رغدان يا رغدان)، وهو مألوف فــي لغــة الشــعر الشعبي، كما انه مكان يعج بالسخرية والفكاهة، وكان ينطلق على سجيته في التعبيــر دون أن

([1]) يعقوب العودات: البدوي الملثم، عرار شاعر الأردن، ص 233.

([2]) نفسه ، ص233.

([3]) نفسه ، ص234.

يحس بالرهبة والخوف، ولعل ما يلفت الانتباه في لغته هو جمعه بين اللغة الكلاسيكية التقليدية التي نلمها في قوله:

كــم أنـــك فـــي العـــلا علـــم وأنـــت محجـــة التيجـــان[1]

وبين اللغة مستواها الشعبي الدارج(وانظر إلى صبري تراه مهيئـاً كاسـاته الشـاي للندمان)، كذلك فان قصر البحوث يكشف عن نزعة إلى طرب والتماس الإيقاع السريع الـذي يناسب تلك الأجواء المرحة.

نلحظ من خلال الأبيات السابقة بروز المكان في شعر عرار ؛ حيث إن المكـان عنـد عرار يتمثل بوطنه، فعرار خلد الأردن على خارطة الدنيا، وقد ارتسمت على شعره خريطـة الأردن: جباله ووديانه، ثم إن قدرته تميزت في نقل واقعه بكل تفاصـيله المحليـة المألوفـة، وصهرها كلها في الأرض، والمرأة مصطبغة بالحب والغضب[2].

وأثناء تصفح ديوان عرار عشيات وادي اليابس نجد أن عرار شراعر مـن الشـعراء الرومانسيين يصدر عن نفس الحساسية الشعرية التي يصدرون عنها، ويستخدم نفس الرصـيد القديم من المفردات والتركيبات اللغوية، والأخيلة الشعرية البسيطة، ثم يصب هذا كلـه فـي إطار القصيدة العمودية أحادية القافية.

منعطفات مهمة في حياة الشاعرين:

ينحو راشد عيسى في قصائده المفردة منحى آخر، لم يعرف ذلك اللون من السجالات، وإن كان يشارك عراراً شيئاً من معاناته ولكن على طريقة مغايرة.

([1]) زياد الزعبي وآخرون: مصطفى وهبي التل (عرار). مرجع سابق، ص36.

([2]) يعقوب العودات:البدوي الملثم، عرار شاعر الأردن، ص234.

فقد استنطق عذابات الطفولة واسترجعها في بُنىً دراميّةٍ وصورٍ شعريّةٍ في غير موضعٍ من أشعاره. ففي محضر ردّه على سؤالٍ وجهّه له محمد هديب مراسل صحيفة (الوطن) القطريّة حول الطفولة كإحساس يلازم الشاعر، أجاب راشد: " لا أظن أنّ الطفولة بالمعنيين الحريّة والانعتاق من شيخوخة الزمن تغادر أيّ إنسان. لكن كلٌّ منّا يعيد إنتاجها إمّا سرانيةً عند غير الأدباء أو علانيّةً عند الفنّانين والأدباء من خلال إنتاجهم. (الطفولة دائرةٌ زمنيّةٌ يحبُ كلٌّ إنسانٍ أن يبقى فيها، وحرّيّةٌ مطلقَةٌ يتطلّع إليها البشر بالفطرة"[1] وبدءً من طفولته هو– حسبما وصفها في ديوانه " حفيد الجنِّ الأزرق " – فإنّ طفولته لم تفارقه لحظةً واحدةً حتّى بعدما حصل على درجة الدكتوراه في الأدب الحديث. ولقد كانت هذه الطفولة البائسة فقيرةً، حزينةً:

حتّى السادسة من

العمر

كان حذائي كمشة رمل

أو نصف حجر. [2]

هذه الطفولة المعدمة انعكست في الكثير من أشعاره؛ فهو يقول في "بائعة الكعك":

زينب طفلةٌ عمياء لم تبلغ العاشرة:

تنهض من نومها باكرة

لتبيع الكعك القدسيّ إلى العمّال المصطفّين

على أبواب الرزق واللقمة الحاسرة[1].

([1]) راشد عيسى في حوار له مع محمد هديب صحيفة الوطن القطرية، تاريخ 2006/5/9.

([2]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق،ص 20.

وهو هنا لم يكتف بالحديث عن طفولته عبر المشهد المطعم بالمجاز، بل ذهب بعيداً ليصور طفولة فتاة عمياء وكأنها وجه آخر من وجوه طفولته البائسة.

ولعلّ المتصفّح في شعر راشد عيسى يُدرك – دون أدنى شك – أنّه يعترف بأنّه ومنذ نعومة أظافره شاعرٌ مولعٌ ومجروحٌ بالموسيقى. كيف لا وقد كان والده يعزف على الشبّابة لحظة مُخاض والدته، ثمّ عمّده والده بالشعر والعتابا:

صحّاها... مال عليّ

وقطع الحبل السرّيّ

بشبريّته

قمّطني بالكوفيّة

وبضحكته

وتلا في أذنيّ الشعر

وموّال عتابا[2].

وعلى الرغم من أنّه كتب مقالاتٍ مختلفةً في جريدة (القدس) أثناء التحاقه بمركز تدريب المعلّمين في رام الله، إلاّ أنّ عمله مُدرِّسٍ للغة العربيّة في السعوديّة هو الذي صقل موهبته ودفَعَه لنظم الشعر؛ وذلك ضمن قصيدةٍ عموديه مازالت محفوظةً لديّه، وتبيّن مدى تأثره الواضح بأخلاق الصحراء ومزاج الحياة البدوية. وقد شجّعه ذلك على نشر مجموعةٍ كبيرةٍ من شعره في الصحف والدوريّات، فضلا عن بعض مقالاتٍ نقديّةٍ في جريدة (الجزيرة) المسائيّة باسم " الجرجاني " ، والمجلّة العربيّة باسم (راصد). والسؤال الذي أودّ طرحه هنا

([1]) راشد عيسى، ديوان شهادات الحب،"، المطبعة الإقتصاديّة، عمّان 1984م ، ص 58.

([2]) راشد عيسى: ديوان " حفيد الجنّ "، مصدر سابق، ص 7 .

هو: هــل جــســّد راشد عيسى هموم والآم وطفولته؟ ففي " برقيّةٍ إلى أطفال قريتنا"، يصفُ حاله وأحوالهم:

أحبّائي وراء الخوف والعتمةْ

وراء النار، واللقمةْ

أحبّائي وراء النهرْ

صباح النصرْ... صباح النصرْ [1]

الأطفال عند راشد يتجرّعون العتمة وهم يعاقرون الخوف جراء سعيهم وراء لقمة العيش تحت سحب النيران، إنّهم أطفالٌ مقهورون بكلّ ما في هذه الكلمة من معانٍ، لكنّهم:

صباح النور والنوّار

فأنتم عُشبُ فرحتنا

وأنتم خطو رحلتنا

وأنتم أوّل الدنيّا

وأنتم آخرُ المشوار[2].

إنّ الطفولة هي أمل المستقبل، وهُمْ وحدَهم القادرون على تغيير الخارطة:

بِكُمْ تستيقظ الرؤيا

فنمشي فوق جسر الحبّ منعجنين

بالأفراح واللقيا

بكم يا أيها الأقمار

([1]) راشد عيسى: ديوان شهادات الحب، مصدر سابق، ص 7.

([2]) نفسه ، ص 8.

يجوع النسر يا أطفال فرحتنا

يضِّل، تعضُّه الأجواء، يغتربُ

يقصُ جناحه التعبُ

فيرجع بعد رحلته ليسكنَ

في سموّ النصرِ فوق الريح والإعصار[1].

إنَّ الطفولة قد بدأت عنده عندما بدأ قطار الخمسين يغزو العمر:

دعيني إنّما الخمسون

بدء سؤال تكويني

وبدء اللثغة الأولى لطفلٍ

لم يزل يُــخْــلــَقْ[2]

نلاحظ من خلال المقتطفات السابقة من شعر راشد عيسى أنه يبين مراحل طفولته.

محمد حسن العامري

وماذا عن الطفولة عند الشاعر محمد العامريّ إنّها طفولةٌ كهلى حزينة:

كم مرّةٍ تتراكض الطفولة

وتضربني بسفوح الدخان

أبكــي عليّ كــثيرا[3].

على الرغم من أنّه (بَشَرٌ) فقد قال:

([1]) راشد عيسى: ديوان شهادات الحب، مصدر سابق، ص 9.

([2]) نفسه ، ص 77.

([3]) محمد العامري، ديوان الذاكرة المسننة، بيت الريش، مصدر سابق، ص 36.

لقد أحبروني قبيل الولادة إن الذي سوف يأتي ملاكاً

تحيط به خصلةٌ من مساس الجنون على رأسه[1].

وقال: ....

وأنا الولد المترامي نشيداً

يهز الغرابيل في الحقل

مندهشاً بالشواعيب والميجنا[2].

يتحدث الشاعر عن طفولته متنبئاً بما سيكون عليه في حياته، وكأنه يرسم صورة لنفسه كما يتصورها، طفولته التي ذكرها إيليا أبو ماضي في قصيدته الأشباح الثلاثة حين تحدث عن مراحل عمره ومثل طفولته في ذلك الذي كان يهز الشجر والعمد ويكتب بالفحم على الأبواب وها هو العمري هنا يتحدث عن الطفل الذي يهز الغرابيل بالشواعيب ويستمع إلى الميجنا.

لكنّ هذا كلّه لم يجدِ نفعاً أمام تحدّياتٍ فرضتها الحياة، فكان لا بُدّ من أن تكون هناك منعطفاتٌ مهمّةٌ في حياة كلّ شاعرٍ ممّن تناولتُ هنا. فعرار مثلاً، كان انتقاله لمدرسة عنبر هو المنعطف الأهمّ في حياته؛ بينما كان عمل راشد في السعوديّة في السبعينيّات المنعطف الرئيس له على الرغم من أنّ حصوله على درجة الدكتوراه في الأدب الحديث عام 2003م يُعد الحدث الفصل له. أمّا محمد العامري، فاعتقد أنّ وفاة جدّه ثمّ جدّته هي الحدث الأبرز في حياته؛ فتأثّره بجدّه وجدّته واضحٌ في شعره:

حنانيكَ جدّي

([1]) محمد العامري، ديوان الذاكرة المسننة، بيت الريش، مصدر سابق، ص 23.

([2]) نفسه ، ص 12.

على فرس طوقته البيادر والذكريات

حنانيك على ولدٍ يتربّص فيك البهاء

يتشجّرُ خلف ظلالك

مدهوشةٌ عينه بالسحاب(1).

تبدو الطفولة امتدادا للجد والجدة اللذين يسير على خطاهما؛ وهنا يحتاج الذاكرة ليلتفت إلى المكان، وهو ما يميز العامري عن غيره، فقد كانت سيرة المكان جزءاً من سيرة الطفل الذي يقبع في وجدانه، وحيث يتجسد الماضي في الماضي الذي لا ينفصم عن الأصل الإنساني ممثلاً في الجدة الأرض التي نبت بين أحضانها، فقد توجد في وجدانه وذاكرته الشعرية المكان والإنسان، القلائد في عنق الجدة وربطة الثوم في سقف الدار والوشم على الجلد من تضاريس المكان. أمّا جدّته، فلها نصيب الأسد من المودة والحُبِّ:

ستّون عاماً مضتْ

وكنتِ الحريصة على القلائد وربطة الثوم في سقف الدار

كانتْ جدائلك

فضةً ونعاساً يتسلل من غدير الوشم(2).

إنّ هذه الجدّة المليئة بالحبِّ والحنان والدفء، تعني الشيء الكثير للشاعر حيث قال:

جدّتي زمنٌ هائلٌ يتخطّى الغلال. (3)

لذلك كانت وفاتها – هي بالذات – خسارةً كبيرةً له:

---

(1) محمد العامري، ديوان الذاكرة المسننة، بيت الريش، مصدر سابق، ص 14 .

(2) نفسه ، ص 24 .

(3) نفسه ، ص 12.

رحلتِ وظلّتْ شموس يديكِ على حائط الدار

في الأواني والثياب

ظلت طيورك تعلو على قصب البيت

وتبني أعشاشا تطل على فراشك الخالي

رحلتْ طيور الدار بعدك

صرنا هباءً يتطاير. [1]

ثمة وحده كونية تجمع بين الإنسان والمكان والطيور إن الطفولة تتجسد في ما ينثال من مشاهد الطفولة التي ظلت عالقة بذاكرة الشاعر،وكما أسلفتُ سابقاً، فقد مرَّ الشعراء الــذين ذكرتهم – عرار، راشد، العامري – في مراحل مختلفة في حياتهم رافقها اختلافٌ في نمطيّــة أدائهم. وأقتبس من العودات في "*عرار شاعر الأردن*" أنّ عراراً بعدما أنهى دراسته الابتدائية في اربد، شدّ الرحال إلى دمشق منتسباً لمدرسة عنبر ؛ وهناك أضرب الطلاب عن دروســهم مطالبة بإنصاف العرب وتحقيق مطالبهم الشرعيّة بعدم صــهرهم فــي بــوتقتي الطورانيّــة والتتريك.

كان أبــي أولاه ربّــي الرحمــه	حلو الكلام باسلاً ذا همّه
ينقــل أخبــارا إلينــا جــــمّه	عمّا رآه يوم كان جنــدي
قال: لقد كنتُ رئيس سبعــه	يوم عبرنا من مياه الترعة
فبعد حربٍ حكمتْ بالرجعة	على العدوِّ لوراء الحــــدّ[2]

([1]) محمد العامري، ديوان الذاكرة المسننة، بيت الريش، مصدر سابق، ص 26 .

([2]) يعقوب العودات: البدوي الملثم، عرار شاعر الأردن،ص31

ولقد كان فوضويّاً في صباه، بعيداً عن التصنّع، قليل الجَلَد على العمل، عزوفاً عن الإذعان للقانون والنظام، على الرغم من أنّه شغل طائفةً من الوظائف التي لم يمكث في إحداها طويلاً، وذلك لما كان عليه من نفسٍ قلقةٍ واستخفافٍ بالوظائف ولا مبالاةٍ بالمسؤوليّات الملقاة على كاهله. فمن مُعلّمٍ في أكثر من مدرسةٍ، وحاكمٍ أداريٍّ لأكثر من ناحيةٍ، لمُدقق حساباتٍ ورئيس كُتّابٍ ومأمور إجراءٍ في محكمتي إربد وعمّان ويكفي أن نعرف أن عراراً نظم قصيدة (إخواني الصعاليك) الشهيرة وهو بمنصب مأمور إجراء، إلى مُدّعٍ عامٍّ ومساعدٍ للنائب العامّ، فمفتّشٍ في وزارة المعارف، فرئيس تشريفاتٍ بالديوان العالي؛ وكان مراقباً للتموين ضمن آخر وظيفةٍ شغلها. إنّ هذا التنوّع الغريب العجيب في سلّم الوظائف، صاحبه تنوّعٌ في الأداء.

أمّا بالنسبة للشاعر راشد عيسى فإنّ مجموعة راشد الشعريّة "*وعليه أوقّع*" تمثّلُ أوّل منعطفٍ في شعره الحديث: فقد اعتمد على المجزوء من البحور، وكانتْ ضمن روح تجديدٍ أتتْ بأصالة الشكل وصورة المعنى لتكون ذات نكهةٍ خاصةٍ في أُذُن المتلقّي:

صاحبي، دعك من خداع المرايا   واحذر الفخّ أيُّهذا المعنّى
ليس في مشهد الوجود يقينٌ   فأجلُّ اليقين ما كان ظنّا[(1)]

وتميّزتْ عموديّات هذا الديوان بمرونةٍ منحتها الحضور:

يموتُ المغنّي الجميلُ بطيئاً   ويشدو – على كيفه – الجُندبُ
حرامٌ عليك، تظلُّ غديراً   يُروّي الخِراب، ولا يشربُ[(2)]

([1]) راشد عيسى، ديوان وعليه أوقع، مصدر سابق، ص 33.
([2]) نفسه، ص 39.

وتظهر عبقريّةُ راشد في إخضاعه واستدراجه لألفاظٍ ومفرداتٍ شعبيّةٍ، وظّفهـا كـي تحقق دلالات القصيدة ولتخدم بُنيَتَها:

(فَزّ) قلبي من النوم في اللحظة اليانعة

(شَـلَّـخ) الصدر فرَّ إليها وصاح

(هجّتْ) الروحُ يا قلبُ من بحرها دون علمي صار قلبي حمامة نار

(نَـتـَفـَتْ) جمرها في الطريق. (1)

هذا الإخضاع للمفردات، جعل اللغة مطوّعةً عند راشد الذي صـقلها بكفـاءةٍ لتخـدم السياق، واستخدمها بطريقةٍ تتآلف وتتوافق مع الجملة الشعريّة التـي تعطـي مـن يتـلقّاها تدفـقـاتٍ شـعـوريّةٍ، وصورٍ مكثّفةٍ لا تغيبُ عن ذهنيّته – المتلقي – في مدلولات القـول الشعريّ. إنّ كثيراً من الشعراء المُحدثين – ومنهم راشد – يعيشون فكرة التآلف الشعـري ما بين إرثـيّ وفكريّ، معاصر وتحديثـيّ، تركيـبيّ وتجريبيّ، ومعرفيّ وتأريخيّ؛ لذا أستطيع القول إنّ الشعريّة في قصائد راشد تُشكّلُ معنى من طرازٍ مميّزٍ لم يسبقه إليه أحد فـي ذلـك، وهذا واضحٌ في قوله:

" لقد أهّلني حبّي للغناء، ويسّر لي الطريق الوعر إلى الشعر، أنا مجنون موسيقـى، ولا يكاد إيقاعٌ من إيقاعات المشهد اليوميّ يُفلِتُ مني." (2)

أمّا محمد العامري، فلعلّ انضمامه إلى رابطة الكُتّاب الأردنيين عام 1994م فرابطـة الفنّانين التشكيليّين في السنة التالية هما أبرز منعطفين في حياته. فقد حصل علـى جـائزة (عبد الرحيم عمر) لأفضل ديوان شعر عربيّ عن مجموعته " *خـسـارات كـائـن* " رابطة

([1]) راشد عيسى، ديوان وعليه أوقع، مصدر سابق، ص 70 – 72.

([2]) راشد عيسى في حوار له مع محمد هديب: صحيفة الوطن القطرية، تاريخ 2006/5/9م.

الكتّاب الأردنيّين عام 1995م. كما حصل على جائزة لوركا للرسم من مركز بيتـــر بـــاينتس Peter Paints في عمّان عام 1998م.

ولعل ديوانه" الذاكرة المسنة– بيت الريش" هو المرجع الوحيد لي الذي يـــدلني علـــى وجود نفحاتٍ لسيرة ذاتية لم يتجاوز فيها محمد مرحلة "المراهقة".

فمن قصيدته "رائحة البيت" مروراً بقصيدة "تمائم جدتي" وحتى "العين الأولى"، نجـــده يتكلم عن ولادته في بيت بسيط يعيش فيه جده المضياف الثائر المتكلم وجدته المـــدبّره التـــي تحرص على القلائد وربطة الثوم في سقف البيت، هذه الجدة المباركة التي:

تمسح بالقرآن بقايا الإثم

تتمتمين بأشياء لا أفهمها

تتثاءبين من العين التي دخلت

وتطردين الشر بكسرة خبز. (1)

ويعيش أيضاً فيه أبوه وأمه وأخواته الذين شاهدهم لأول مرة :

في العين الأولى

شاهدت أخي يلوذ بظلي

ويرفع نخب الرمز في المتاه

كانت شباك يديه على حافة الطين. (2)

وعندما كبر قليلاً، نراه يسبح في النهر فراراً من والده بعدما ينتهي من اللعب بـــالطين والبنانير وعربات السردين وعجلات المطاط مع إخوته:

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص 24– 25.

([2]) نفسه ، ص 31.

هاهو أبي

قامة من السنديان، جبروتٌ منحوت من الصخر

نهرّب أجسادنا باتجاه الشريعة مأخوذين بالسمك

والبط المائي[1].

يلاحظ ممّا أسلفتُ أنَّ كلَّ شاعرٍ من الشعراء الثلاثة قد استأثر دون زميليه بالكتابة عن شيءٍ معيّنٍ، فعرار نظم في أحداثٍ متفرّقةٍ حسبما اقتضته الظروف الواقعة: فتارةً يمتدح الحكومة، وأخرى يذمّها، مرّةً يمدح أهل الحصن، ومرّةً يهجوهم.....الخ. إذن فالقضيّة عنده ((مزاجيّةً))، ولم يتخصص في كتابة شيءٍ محددٍ دون سواه، فأستطيعُ أنْ أعتبرَ نظمه مُركَّزاً على أحداثٍ متفرّقةٍ. بينما كان تركيز راشد – مثلاً – على الطفولة أكثر من أيِّ شيءٍ آخر، وأعتقد أنَّ هذا يعود للمخزون الطفوليّ الموجود في داخل شخصيّة راشد، أضف إلى ذلك القدرة الهائلة التي يخضع بها راشدٌ المفردات لكي ترتسم صوراً وفضاءاتٍ لا غموض ولا لبس فيها. أمّا العامري، فقد كان تركيزه على نمطيّة الحياة في منطقته (وقّاص) بشكلٍ خاصٍّ، وفي الغور بشكلٍ عام.

([1])محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص 40.

الفصل الثانـي

رؤيـــة الشعراء في سيرهم الذاتية

تمهيد

لم تُحْظَ شخصيّة الطفل في الأدب بعامّةٍ، وفي الشعر بخاصّةٍ بالاهتمام إذا ما قورنت بغيرها من المواضيع التي فرضتْ نفسها على الشعر قديمه وحديثه. ولعلّ المتفحّص لدواوين الشعر المنتشرة على امتداد المكتبة العربيّة يجد أنّ تلك الدواوين تكلّمتْ عن مرحلة النضج والوعي فقط عند أولئك الشعراء، بدءً من المعلّقات ومروراً بقصائد الفخر وصولاً إلى الشعر الحديث. وفي هذا الأخير، كانتْ قضيّة فلسطين محور قضايا الأمّة العربيّة والإسلاميّة، والشغل الشاغل للشعراء، والمصبّ الأمّ لشعرهم:

يا ربِّ، إنّ بلفور أنفذ وعده كم مسلمٍ يبقى وكم نصراني

وكيان مسجد قريتي من ذا الذي يُبقي عليه إذا أُزيل كياني

وكنيسة العذراء أين مكانها سيكون إنْ بُعِثَ اليهود مكاني[1]

ولقد حاول المستعمرون تمزيق الأمّة إلى أشلاءَ، فهبّ الأحرار من أبناء الأمّة يردّون عنها ذلك الكيد وكلٌّ ضمن مجاله: فكان ردُّ غالبيّة الشعراء بالقول والفعل.

وكانتْ إحدى البذور التي استعملها المستعمر هي (الطائفيّة)، فأنتبه لذاك الأدباء، ونهضوا محاربين لتلك الظاهرة الخبيثة:

إنجيلُ (عيسى) أو كتابُ (محمدِ) سيّان عندي، فالعروبة مُحتدي

إنْ كان (عيسى) للسلام يقودني فكذاك (أحمد) للسعادة مُرشدي

(خوري الكنيسة) لا يقول لنا افسقوا والفُحش ينهى عنه (شيخ المسجدِ)

فعلام يبغون الضلال بقولهم هذا (مسيحي) وذاك (محمديّ) [2].

([1]) مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص347.

([2]) يعقول العودات: البدوي الملثم، عرار شاعر الأردن، مصدر سابق، ص 283.

هذا هو حال النضج والوعي عند غالبيّة الشعراء في بدايات القرن الماضي، على لكُلٍّ أنْ ينبذ أسباب الفُرقة والتفرّق، ويستخدم عقله في التحليل.

وبما أنَّ الشاعر الجيّد يمتلك قدرة العطاء، فإنَّ الشعر الجميل يُسْكِنُ الدهشة بين عينيّ الآخرين، وبما أنّ الإبداع إنْ فـُصِـلَ عن الصدق أو العكس، فـقـدْ يفقدا بذلـك أهـمّ مقوّمات بقائهما ودهشتهما وطفولتهما؛ لذا كان غالبيّة الشـعراء – إنْ لـم يـكنْ كلّهـم – صادقين مع أنفسهم ومع الآخرين لامتلاكهم قدرة العطاء:

هدّتْ خيول الحزن وجداني

وما ألـْقتْ تحيّة

ولم أبعْ حزني

ولم أخلع ثياب الجرح عني

ظلّ في الروح بقيّة[1].

وبما أنَّ موضوع هذا الفصل هو عن [رؤية الشـعراء لمرحلـة النضـج والـوعي والكهولة].

فعلى الرغم من شحّ الإنتاج الأدبيّ لدى العامري، إلاّ أنَّـهُ تطرق لسيرته في الديوان المذكور " كما هو الحال في ديوان راشد " *حفيد الجن* ": إذْ أنَّه تشعّب في قصائد الـديـوان المذكور لتشمل قصائد عن البيت والأهل – الأبّ والجدّ والجدّة والإخوة – والبيئة المحيطـة وما يحدث فيها من رعيٍّ وصيدٍ وسباحةٍ.....الخ. ولو أمعنّا النظر في ديوان راشد، سنجـد أنّـَه تكـلّم في المراحل الثلاث: الطفولةً، والنضج والوعي، والكهولة ضمن قصائد تشعُّ من

([1]) راشـد عيسـى، ديـوان امـرأة فـوق حـدود المعقـول، مطـابع الفـرزدق التجاريّـة، الرياض 1988م، ص 46.

خلالها مفرداتٍ بسيطةٍ، تتجمّعُ مُشَكِّلَةً صوراً وإيحاءاتٍ وشذراتٍ تستدعي انتباه المتلقّي وهـو يعرف في رؤاه معنى المعنى وشكل الشكل ورمز الرمز. هذا الأسلوب في قصائد راشد، إضافة للتمركز في بؤر الترميز الشعريّ، جعلا راشداً ضمن مقدمة من استحوذوا على طريقٍ شعريٍّ خاصٍ به، إن راشداً فتح الباب على مصراعيه عندما نظم هذا الديوان، ليكون بذلك شاعراً يعمد إلى نظم سيرته الذاتيّة شعراً متناولاً فيها كافة مراحل حياته؛ ولقد قمتُ بتصنيف قصائد الديوان وفقاً للجدول الآتي[1]:

مرحلة الطفولة	مرحلة النضج والوعي	مرحلة الكهولة
حفيد الجنّ الأزرق	مرثاة الناي	مشرقون بنا
ميسا	قوس الربابة	السراج
حذائي	عميد الرعاة	المغارة
السرير	الملتبس	هو ذا صاحبي
عرف الديك	كفيل بأن	المفتاح
		المرآة
		الشجرة
		تداعيات نمر الخمسين

وأستطيع أنْ أعد قصيدتيّ (جرس الكبش) و (تضبيع) قصيدتين عامتين. قام راشد في مستهل الديوان بنقل القارئ عبر بوابة الزمن إلى صبيحة يوم ميلاده على سطح الجبل الشمالي لمدينة نابلس (جبل جرزيم). هذه البداية تحمل خصوصية المرحلة، وخصوصية المكان الذي بدأ في خيال الشاعر أشبه بأسطورة وليس مكاناً محضاً أو وعاءً لأحداث الطفولة،

([1]) راشد عيسى، حفيد الجن، مصدر سابق.

إنه يربط العام بالخاص ، غير أن الخاص يظل قاعدة التعبير والبوح عن وقائع هذه المرحلة المبكرة من الطفولة مرحلة الولوج إلى رحاب الحياة ومعاناة ألامها ، والانفتاح على ساحتها.

صاحتْ أمّي وهي تزُمُّ الحزمة:

فوق الرأس

جاء مخاضي

جاء... م..خا..ضي

رقص أبي [1]

ولم يتوقف الشاعر عند فعل البوح بل عمد إلى الكشف عن فرح الحياة عن خصيصة متأصلة في العائلة ، فالأب الفنان هو علة انبثاق شاعرية راشد .

رقص أبي

نتش الشبابة من جيب

القمباز وعزف " الدلعونا " [2]

وتنبع رؤية الشاعر هنا من محاولة الغوص في التربة بحثاً عن الجذور وعن الهوية التي ينتمي إليها الشاعر، مكمن الخصوصية لهذه الموهبة الشعرية فالعبقرية التي تداخلت مع فاعلية الشعر حيث يلتبس الشعر بالجنون عند الشاعر مردها إلى هذا الأب الفنان بشبابته وقمبازه وعزفه.

لقد اهتم الشاعر بالإيقاع اهتماماً واضحاً وهو يكشف عن الأصول الضاربة في طبع الأب ويرجع ذلك لولعه بالغناء وصلته الوطيدة به، وهذا يتضح في قول راشد:

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 5.
([2]) نفسه ، ص 5-6.

"إنَّ صلتي بالغناء صلة الشجرة بلحائها، وهي أصلاً صلةً موسيقيّةً رعويّةً خالصـــةً. أبي– رحمه الله – كان يسيل موسيقىً بريّةً: يبدأ صباحه بعزفٍ منفردٍ على ناي " الغرنوق "، ثم ينهي ليلته بعزفٍ على الربابة المصنوعة من جلود الثعالب وذيول الخيل؛ فيما كانت أمّـــي تصاحب الأنغام بمواويل عتابا وميجانا وروزنا ودلعونا. كانت أميّ أيضاً تغنّي أثناء حلبهــــا البقرة أو أثناء غربلتها القمح، كانت تساعد أبي في تأليف الأزجال والمواويل. وقد طلب إلـــي والدي أنْ أكون المغني بينما هو يعزف قائلاً لي: لا أريد أنْ يتدخّل أحدٌ غريبٌ فـــي الفـــرح، والله إنْ خذلتني سأشلخك نصفين(1)".

هذه الأسطر النثرية توضح بعض أبعاد البوح في القصيدة السيرية التي أشرت إليهـــا. هذا التحفيز وليس التهديد استفزّ راشد وجعله يغالب الكلمات ويعيد تشكيلها موقّعة ، بـــل فـــي إطار شعري يحتفل بالإيقاع احتفالاً شديداً ويهتم بإثراء قصائده.

وتلا في أذنيَّ الشعر

وموال عتابا(2)

وهنا المفارقة فبدلاً من أن يؤذن في أذن الطفل صب الأب المواويل والشعر موال عتابا، فهو يعتقد (في إطار رؤيته الشعرية أنه ورث الشعر عن أبيه وأن وعيه تفتح على الغناء والموسيقى وهذا سر شاعريته.

وبما أنَّ هذه العائلة من نسل الجنِّ الأزرق كما يقول الشاعر وأنَّهم:

نحن طيورٌ لا أعشاش لها

لا ريش

---

(1) حوار مع زياد العناني لجريدة الرأي، عدد يوم 16– 3–2001.

(2) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 7.

والصيادون كثيرون

ظاهرهم إنسيون

وباطنهم غيلان ووحوش

نحن من الريح خُلقنا

وسنحيا بين أيادي الريح

ونُدفنُ في بطن الريح[1].

لذلك خافتْ الأم؛ حيث قال:

خافتْ أمّي

صرختْ[2].

إن رؤية الشاعر لمرحلة طفولته هنا – رؤية ذات بعد ذاتي حميم ، فالمسألة تلامس موقف الأم المسكونة بالخوف من الأب المتسلط ، وهو يعمل على الخروج إلى مدى أرحب من الذات من خلال حديثه عن الأم الخائفة ليقف على وضع المرأة بشكل عام في ذلك المجتمع الرعوي الزراعي في مرحلة من مراحل حياة الشاعر والحركة الاجتماعية ، وثقافة المجتمع أيضاً.

السبب الذي دفع الأمَّ إلى هذا الخوف والصراخ إنَّه الإحساس المبكر بعذابات الطفل الذي ولد على هذا النحو في عراء الغربة وما ينتظره من مآسٍ فثمة شعور لديها بأنه سوف يعيش غريباً حتّى عن نفسه. فالرؤية هنا ليست مجرد رؤية ذاتية فتتضمن وضع اجتماعي وإنساني حيث أنه في تلك المرحلة فإنه لا يخفى ما في هذا الخطاب من قلق وجودي في

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 9.

([2]) نفسه ، ص 8.

انتظار ما يمكن أن يحدث في مستقبل الأيام . وإن هذا الاغتراب عبارة عــن جمــراتٍ مــن أسئلةٍ، وتماسٍ ساخنٍ مع فلسفة الحزن، واندغامٍ فائضٍ مع كلِّ الكائنات حوله خاصةً الجمادات والنبات والحيوان؛ إذْ أنَّه يؤنسها ويبــث الحياة والدم الإنسانيَّ فيها لتعوّضه عن خساراته أمام قبح الفعل البشريّ عندما يُصادر عصفور الحرّيّة المحاصر بالأقفــاص والكمــائن والبنــادق والسحب السوداء. ولأنَّ البشر لا يحبّ أنْ يُــمْتَلك لصنمٍ اسمه اللغة المستهلكة الداجنة، فكيف إذا كان هذا البشري أكاديميّاً متخصصاً في الــلــغة العربيّة التي تمتلــك مقوّمــات حريّتهــا وفضاءها ورحابتها ؟ لقد عاش الشاعر في أحضان الطبيعة في نابلس وفي الصحراء، وفــي السعودية ، مما ساعده على نسج الخيوط في التجربة الذاتيّة في خصوصــيَّتها الموغلــة فــي اتحادها مع الأصول الكونية حيث أبصر تضاريس المكان الذي نشأ فيه والفضــاء الــذي احتضنه في عربته وهو في كل ذلك كان لا يتجاهل حركة الزمن ولا منطــق الواقــع، بــل انغرس فيه مصدر عنه وظل وفياً له وهذا أهم ما يعطى السيرة الذاتية ملامحها الخاصة.

وحينما يصف راشد عيسى (الحاجة وطفاء) يجعلها ضمن عناصــر المكــان الــذي يعيش فيه فيجعلها جزءاً من عالمه الخاص ومن ذاكرته الطفولية فهي جزء من وجوده ، وهي شاهدة على ميلاده الحريصة على بقائه ، إنها جزء من ثقافة المجتمع الذي نشــأ فيــه راشــد عيسى ومن مكونات شاعريته.

ورؤوس أصابع يدها
حلزونٌ ومحار
جُبّتها خيمة
نظرتها غيمة

وتململها إعصار[1].

هذه العرّافة –تتحد مع الطبيعة وليصبح الكون الواسع مظاهر جسدية لها فيكسبها قوتها الأسطورية المبدعة لعالم الشاعر ورؤاه– قامــتْ برقــي المولــود أمــا بركــوش وزادوش وجركوش. وأعتقد أنَّ كلَّ اسمٍ من هذه الأسماء يرمز لشيءٍ معيّن. فـــأولهم هــو بركــوش والذي قد يرمز للبر، ولستُ أعني بالبرّ اليابسة فقط، بل أعني الكرة الأرضيّة والتي هي جزءٌ من النظام الشمسيّ والذي هو جزءٌ من الكون. إذن، فبركوش هذا يعني الكون بجميع ما فيــه من فضاءاتٍ ورحابةٍ وغموضٍ كما يتصور الشاعر عبر شهاداته لقد بدا كل شـــيء مســـخراً لخدمة الشاعر وبث روح الفن والجمال فيه فهو يتجاوز الإلهام إلى البناء، لقد تشكل ليبنى بناء كونياً ويبدع ابداعاً خاصاً، فهو ذو طبيعة سحرية ملهمة، من هنا كانت هذه الكائنـــات الخفيــة التي ابتدعها وأدار حواراً شعرياً معها:

حلّفتك يا بركوش

بأنْ تلهمه الشعر وحدس

النار

وأسباب الماء[2].

إن هذه العناصر التي ذكرها، وهي المكونات الرئيسة للكون تفصح عن رؤية الشـــاعر لرسالته في الكون ولمفهومه للشعر، فالشعر في الجانب من جوانبه رؤية كونيـــة، والشـــاعر رسالته اختراق الحجب للوصول إلى سر الوجود والاتحاد بالكون وسير أغـــواره والتعـــرف إلى جوهر، فهذا الحوار المتخيل بين الإنسي والجني يعيدنا إلى مسألة مهمة منغرسة في ثقافة

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 10.
([2]) نفسه ، ص 11.

الشاعر وتتمثل في فكرة شياطين الشعر التي استثرت في الموروث الثقافي عن دور الجن في إلهام الشعراء لأن كل شاعر له جني خاص، والجني الخاص هنا بركوش وهـو واحـد مـن ثلاثة، مما يذكرنا بديواني راشد " امرأة فوق حدود المعقول " و " ما أقـل حبيبتـي " . ففـي الديوان الأول يصف المرأة بأنها تلخيص للحياة والوجود، وهذا يعكس نظرته للمرأة ورؤيتـه لها فهي على حد تعبيره

وهي إيقونةُ رمزيَّة لمعنى الحبِّ الإنسانيِّ بشرطيْه: الروحانيِّ والجسمانيِّ معاً. إنَّ مانا الروحانيّة (فاكهة الجنَّـة وحفيدة جبرائيل) ومانا الجسمانيَّة (أيقونة بردى، ......، وقربان النيل) ما هي إلاّ مؤشر على استشرافه لواقعة الخاص ثم العام ممثلاً في الهم الوطني بـالهم العربي، هموم القضية في بعديها الخاص والعام: الوطني والقومي

وأبي يحتطب الأحزان من الشجر العربيِّ

والولد البيروتيُّ المرّ يعلّمه الأستاذ المعتوه

الرقص على حدِّ السيف!!!

والطفل القدسيُّ يُـجَـهَّـزُ في عُلَب (السردين) إلى القبر(1)!!!

إن رؤية الشاعر هنا متجاوزة للبعد السيري الذاتي لتلامس الأبعاد العامة في مرحلتها التاريخية .

ولكون الطفولة تبقى مع الإنسان حتّى في قمة شيخوخته، فـقـد كان لا بُـدَّ لـراشد من أنْ يتوجه إلى الطفولة العربيّة – على الرغم من إتّساع المسافات في الأعمار– ليصـدر لها مجموعة هيّا هيّا إلى العربيّة، هيّا إلى الرياضيّات.....الخ. وثالث أعوان الحاجّة وطفـاء هو جركوش، والذي يكون ((الهوى)):

---

(1) راشد عيسى، ديوان امرأة فوق حدود المعقول، مصدر سابق، ص 76– 77.

حلّفتك يا جركوش

بأنْ تجعله ولداً حقّانيّاً

يترانى بهيّولاه (وحيداً)

فنان حياة عشبي القلب

وبري الروح

ووردي النفس

وكوني الرؤيا

ولداً بدْئيّاً[1].

الوصية الموجهة لجركوس الملهم شيطان الشاعر فيها ملامح شخصية كما يراها ويتوقعها.

إن ثمة مسألتين بارزيتين في رؤية الشاعر : الأولى تتمثل في الاغتراب والثانية في الوحدة لجركوش هذا علاقةً بهما – لأجد أنَّ راشداً تكلّم عنهما كثيراً كونه (ولداً حقّانيّاً) كما قال عن نفسه:

عاش مثلي

(مشرّداً) في المراعي[2].

أما الوحدة فتستطيع أن نبينها في قصيدته " السرير "، فقد تعددت أسرَّتُهُ إلاّ أنَّه لم يجد في إيّها – سواء كانتْ قريبةً أمْ بعيدةً – الراحة المنشودة، حتّى أنَّ أباه:

قال لي:

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 11–12.

([2]) نفسه ، ص 25.

أنت فرخ حمام

قادر أن تطير

والفراخ إذا كبرت

ليس يلزمها عندنا

يا بني مقام

فهاجرتُ عنّي[1].

وفي " عميد الرعاة "، تظهر هذه الغربة من جديد:

آهٍ ما أحزن الشاعر الصعب لمَّا

يعيش طويلاً طويلاً وما مرَّ لو ساعةً

في المكان[2].

إذنْ ما هو الحلُّ لتلك المعضلة؟ إنَّ الحلَّ بسيطٌ جداً:

مكتفٍ بي

أحاول الوهم وحدي

طالعٌ شرقَ دمعتي

وانشداهي[3].

لقد بدأ الشاعر وقد أنهكته الحوادث في سردها واستعراضها وبث همومها فأراد أن يعطى نفسه فرصة للبوح الغنائي وتأمل مأساته الذاتية في خصوصيتها وعموميتها،

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 35.
([2]) نفسه ، ص 43.
([3]) نفسه ، ص 44.

يستغرق في وحدته وفي رصد همومه واستشرافها وحده ، فهو كما نرى فـــي المقطـــع السابق يستثقل وطأة الزمن ويحس أنه قد عانى طويلاً ، إن الـــزمن هنـــا لـــيس زمنـــاً تاريخياً يسير في تراكم عددي ، بل أن الزمن له حمولته القاسية من الهموم والآخرين.

ويعترف راشد بأنَّ:

دعيني إنَّما الخمسون

بدءُ سؤال تكويني

وبدءُ اللثغة الأولى لطفلٍ

لم يزلْ يُخلَقْ(1).

إنه يستعيد ما مر به عبر خمسين سنة منذ الطفولة الأولى ، وكأن هـــذه الطفولـــة القاسية أبقته في حدودها الزمنية فما زال في مرحلة التكوين بعد ان حوصر بالمآسي، وهنا إشارة واضحة لرؤيته من خلال سيرته لواقع أمته ووطنه.

وأظنُ أنَّ حال راشد تماماً مثلما دعَتْ له / عليه الحجة وطفاء بقولها:

فوّضتك يا ربَّ الأرباب

بأنْ تُبقيه غريباً فطرانيّاً

كهواءٍ مبحوح

علِّمه بألاّ يتكهَّف إلاّ

كينونته

وبألاّ يدخلَ من بابٍ مفتوحْ (2) .

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 77.

([2]) نفسه ، ص 12.

وهذا بعد أخر من أبعاد الرؤية لموقف الشاعر من الحياة والأحياء وموقف الشاعر من الناس، فهو لا يريد أن يغادر فطرته التي نشأ عليها وألا يتزلف أو ينافق ، من هنا كان موقفه شديد الوضوح من المتزلفين والمنافقين .

أما الموقف الوجودي للشاعر كما يتضح في المقطع الأتي فهو يتمثل في مهمة أساسية ربما كان يتضح فيها عبثية ظاهرة ولكن تدل على اليأس والإحباط، فقد رهن نفسه لقول الشعر ورثاء الوجود الإنساني الذي غرق في الزيف .

ابنُ أمِّ الولد المجنون السهيان(1).

إذن، لا يوجد حلٌّ أمامه سوى:

ماذا يفعلُ ولدٌ برّانيٌّ مثلي إلاّ أنْ

يهذي بالشعر

ويرثي مغزى الإنسان(2).

وفي " حذائي "، استدلَّ راشد بأمورٍ صغيرةٍ جداً ومهملةٍ كي يصل إلى فضاءٍ رحبٍ من التعبير عن الجراحات الإنسانيّة الوجدانيّة العامّة.

فقد اندفع الشاعر في سلاسة غير مهتم بشيء كما فعل في ديوان "*إمرأة فوق حدود المعقول*" حيث كان يهمش الزمان والمكان وأما ديوان "*وعليه أُوَقِّع*" يدخل في فضاء المطلق فقدان التوازن وانعدم الكينونة؛ إذ يتتبع الشاعر في ديوانه حالاته الخاصة في محطات عمره المختلفة. فمن كونه حافياً ثمَّ مرتدياً قطعةً من خيشٍ ثمَّ عيداناً من شجرة لوزٍ ثمَّ حذاءً بالياً من سوقٍ أجنبيٍّ يدعى " European Shoes "، إلى حذاءٍ كان ثمنه أكثر من نصف

---

(1) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 15.

(2) نفسه ، ص 15.

الراتب إلى خف من وبـــــر الإبل، وفي النهاية أصبح لديه ثلاثين حذاءً، وأتقن فن المشْـــي. هذا التسلسل يقدم مشهداً إنسانياً عاماً وخاصاً في آن في تسلسل الحياة نفسها: فالإنسان يُخْلَــقُ عارياً حافياً، ثـــم يبدأ بوضع القليل من الملابس التي يواري بها نفسه،ثم يرتدي ملابس أكثر ملائمةً فملابس زاهيّةً أكثر فأكثر؛ حتّى إذا ما اقترب من نهـــاية المطاف ،إنه يجعــل حياتــه موازية لحياة حذائه بما يوحى به ذلك من امتهان لكرامة الإنسان ومن الواضح أية ثمة تجلبات مختلفة لحياة الشاعر فتارة يكون الحذاء وثارة يكون الناي، كان أيُّ شيءٍ بمثابـــة اللاشـــيء؛ أليستْ هذه دوّامة اللاقرار؟.

فهو – منذ ولادته – دائب القلق، لم يستطع عبور شارعٍ واحدٍ مـــن شـــوارع عمـــره بسلام، وهو على خلافٍ مع ما هو كائنٌ بلا تمرّدٍ أو بلا توقٍ لأنْ يتفلَّتَ مـــن قيـــودٍ تطـــوّقُ خطوات السائرين فارضةً عليهم السير إلى حيث هي تريد. فحاله راشدعيسى كحال النـــاي– شرحها الشاعر في قصيدته " مرثاة الناي " – يقتلع من مكانه بوصفه مادة خام ، ثـــم يُفـــرّغُ جوفه في معاناةٍ على يد صانعه ، ثم يُحْفَـــرُ عليه بعض الحُفَر ليكون عند النفـــخ فيـــه باكيـــاً حزيناً مُعنّىً مُصدِراً للألحان: فكلاهما عاش مشرّداً في المراعي، (يشربُ اللحن /الشعر مـــن فم الجنِّ)، وكلاهما (يُبْطِل السُمَّ / يعطِّل الأقاويل) في نوايا (الأفاعي / الحُسّاد)، وكلاهمـــا (يعزف الماء للقطيع / يقرض الشعر للعالم) نهاراً، ويردُّ (حقد الضباع / حسد الحاسدين) في الليل.......الخ[1].

إذن إن راشد عيسى والناي يغني أحدهما في الأخر ويتوحدّان في المصـــير والمـــآل. كلاهما مليءٌ بالأحزان والآلام ويعبّران عن الأنين والبكاء والحزن على فراقٍ حصل إجباريـــاً كان أو اختياريا. وكما أسلفتُ من قبل، فإنَّ السرير " رمـــز للاســـترخاء ، الراحـــة – غيـــر

([1]) انظر: راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 25–28.

الموجودة بالنسبة لراشد – بعد إرهاصات يومٍ مُتْعِبٍ، يستلقي عليه المرء كي ينال قسطاً فيهـا الراحة؛ فأيُّ راحةٍ لك – أو التي يُفْتَرَضُ بهـا أنْ تكون موجودة – إن راشد عيسى الذي أراد أن يكون وارثاً لطباع الجني الأزرق في توثبّه وفعله وموهبته يرصد في رؤية شعرية للكـون والحياة مسيرته الخاصة ليعبر عن وجهة نظر إزاء مأساته الخاصة ومأساة الوجود في بعـده الوطني والإنساني بعامة معبراً يعبر عن قلقه الدائب بلغة شعرية وبوعي كامل عبر مراحـل حياته المختلفة التي لم تفارقها رؤيته المتمحورة حول الوحدة التي كانت هاجسه الأساسي منـذ ولادته والغربة التي لا تقتصر على البعد المكاني بل تغوص بعيداً إلى أغوار الذات مكانيـاً، وهو يحاول أن يرتاد مجاهل النفس ودواخل الطباع .

إنَّما للنمور طبعُ التساهي(1).

ويكتفي راشد – في هذه الحياة – أنْ يكون له عزوةٌ وجاهٌ:

حسب عمري

أنَّ القصيدة جاهي(2).

وفي " عرف الديك "، يقدم راشد عيسى مشهدين دالين يفصحان عن رؤيته للأمة وما آلت إليه ، فقد كانت عزيزة الجانب ، وهو ما تمثل في المشهد الأول عن ديـكٍ بلـديٍّ كـان يمتلكه الجدُّ، وهو ديكٌ خارقٌ تخشاه الذئابُ ويتآنس به الرعاة في القريـــة.

وواضح هنا أنَّ هذه اللوحة تُعبِّرُ عن الوضع العربيِّ – والإسلاميِّ ربَّما – الذي كـان عليـه قبل مجئ الطارئ الثقيل ممثلاً في الاستعمار لبيت الجدِّ، وقيام الجدِّ بإطعام ذلك الديك الخارق للضيف. وقدْ تُحدّدُ نهايةُ اللوحة السُخريةَ المُبطّنةَ التي فُرِضتْ:

---

(1) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 44.

(2) نفسه ، ص 46.

لكنَّ الجدَّ (الغالي)

ذبح الديك (الغالي) للضيف(1).

هذا الانعطاف في حياةٍ مليئةٍ بالحركة نحو المشهد الثاني البـأس المتخـاذل المـراوغ المختفي وراء الأقنعة يمثل الواقع الحالي المتردي الذي انتهت إليه الأمـة فانتابهـا الضـعف وأصابها التخاذل ويتمثل في الديك الذي أنتجته المزارع العصرية لا يأكلُ إلاَّ علفاً غربيّاً، أي لا تقنيات إلا على ثقافة غريبة طارئة فاسدة ، وهذا العلف يجعله متضخماً تضخما سـرطانياً ويأكله منهم بشراهة فأصبح سميناً خلال شهرٍ فقط؛ فماذا فعل هذا العلف بذاك الـديك؟! لقـد جعل العلفُ الديك:

يصيحُ مع الظهر

كوكو كولا

كوكو كولا

وإذا جاء الليل يلوذ

إلى الركن الآمن وينام(2).

أصبح الديك – بغضِّ النظر عمّا يرمز إليه – كالببغاء تردّد كلَّ ما يُقال لها أو أمامها، وبدلاً من أنْ يصيح " كوكو كوكو "، صاح " كوكو كولا " هذا الاسم الأجنبي الذي يرمز إلـى ثقافة هجينة تخدم الاستعمار ، فقد كانت الكوكا كولا ضمن البضائع المقاطعة غربياً . التداخل فـي اللغة الأمِّ: فكوكو كولا تعني كوكا كولا وهي أجنبيّة على اللغة العربيّة، فأصـبح هـذا الديك الرمز يستمد خطابه من الغرب بلا هوية من هنا كان الشباب العربـي فاقـداً لصـلته

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 58.

([2]) نفسه ، ص 58–59.

بتراثه وخصوصيته واستعارته لأفكار مستوردة هجينة، فأصبح مثل العصفور الذي حاول تقليد الديك فــفشل بذلك، ولمّا حاول العودة لطيرانه فشل أيضاً. وعــندما حاول الديك القيام بأحــد واجباته ديكٍ:

خاب على الفور

فانتفضت أكبرهنّ

قفزتْ فوق الديك ولعبتْ عليه الدّور[1].

ولا يخفى المغزى الذي قصده وجسّد رؤيته تجسيداً واضحاً عبر هذه الصــور ومــن خلال مفارقة ساخرة.

أمَا في قصيدة " المغارة "، فقد وضعنا راشد عيسى أمام خليطٍ عجيبٍ مــن تــداعيات القرن على الوطن العربيّ، فأسرة الشاعر هي الأسرة الممتدّة على رقعة الوطن العربيّ مــن محيطه إلى خليجــه، فالأسرة التي يتحدث عنها لا تمثل محيطه المحدود بحدوده الخاصة بــل هي معادل لكل أسرة عربية، بل للشعب العربي برمته؛ فهو غارقٌ في مآسٍ حقيقيّةٍ قد يكــون مدركاً لها وقد يكون غاضًّا للطرف عنها بطريقةٍ أو بأخرى. تتمثل النزعــة التشــاؤمية فــي مواجهة الواقع بكل محدداته وحقائقه.

وإنْ كــان ثمن هذه المواجهة غاليا؛ أليس هذا وضــعا للنقــاط فــوق الحــروف؟! إنَّ المغارة المذكورة ليست مجرد مكان بل هي فضاء متسع لكل المعاني التي تتمحــور حولهــا رؤيته تحوي الموت وحده، إلاّ أنَّ التضحية – ضمن حدود المعقول – أعادتْ الحياة لها، فقد قام بمنح كلِّ فردٍ شيئاً: الفم للحمامة، العينين للبوم، الدم للعشــبة، الــرجلين للظبيــة، اليــدين للأفعى، البقيّة كانت من نصيب الشمس والغبار. وبغضِّ النظر عمَّا ترمز إليه هذه المخلوقات،

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 59.

إلاَّ أنَّها أصبحتْ تــَضــج بالحياة: فالحمامة ستتكلّم، والبوم سترى، والعشبة ستحيا، والظبيــة ستركض، والأفعى ستعمل، والشمس ستُشرق، وراشد عيسى أصبح جثةً هامدةً بعــدما مــنح الحياة لغيره. إنَّ نضوج وعي راشــد عيسى ظل مقرر بالتشاؤم تماماً كما لو كنّا نعيــد نقــرأ قصيدة " الملتبس " [1].

أمّــــا مرحلة الكهولة فهي التحدّي الماثل أمامه، حقيقةٌ واقعةٌ وإنْ كانتْ مرفوضةً من داخله، ففي القصيدة " المرآة "، يعقد الشاعر حوارٌ بينه وبين المرآة التي نظر إليها فعكستْ له صورة شخصٍ:

لم يكنّي بل كان

شخصاً سوايا[2].

لقد جسدت المرآة فكرة الاغتراب عن الذات ،فالمرآة التي يفترض أن تعكس صــورته هو، عكست صورة شخص آخر، فهو مغترب عن ذاته وذلك أشد صور الغربة قسوة، فحاول راشد أنْ يخادع نفسه بأنْ قال:

لا شكَّ خانتْ

حين أخفتْ

خلف الزجاج صبايا[3].

([1]) انظر: راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 44-47.
([2]) نفسه ، ص 71.
([3]) نفسه ، ص 71.

وحين حاول أن يسترد ذاته التي أضاعها فأشفقتْ عليه المرآة، وبكتْ حُزناً عليه وهي تقول:

خانكَ العمرُ

لم تخنكَ المرايا[1].

وليستْ المرآة وحدها التي واجهتْ الشاعر بالحقيقة المرّة إن يرى أن الحياة أشبه بالسراب كما يتضح في القصيدة، وكلما ازداد العمر وانقضت سنواته تبدّت له على حقيقتها، إنه يصرح بذلك في إطار كبير اسمه(الدنيا) ورؤيته للزمن وقضيته، فالمشكلة الحقيقة التي يواجهها تتمثل فيما أسماه اللغز (لغز الشجرة) والشجرة – هنا – رمز كما هو واضح رمز الدنيا، ورمز للزمن في تسارع سنواته التي أصبحت نصف قرن من الزمان وإذا بالآمال تصبح سراباً، والحياة تتحول هباء:

منذ خمسين سنة

وأنا أتأمل لغز الشجرة[2].

وقال:

أنت تكفيكَ

ظلالُ الشجرة[3].

استخدم المرآة هنا بوصفها مدخل إلى رؤية الذات على حقيقتها ، ليس هذا فحسب ، بل رؤية الزمن في حركته، فمن المعروف أن الإنسان إذا بلغ الخمسين بدأ يشعر بالبعد التنازل

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 71.

([2]) نفسه ، ص 72.

([3]) نفسه ، ص 72.

لذلك كانت قصيدته يفترض بنـــا أنْ نفعله عندما نصل لسن الخمسين؛ لكنَّه انتفض هذه المرّة وأجاب:

يقيناً أنتِ واهمةٌ

أنا ما زلتُ مثل أنا

كذبتِ إذنْ[1].

وقد كانتْ إجاباته وتساؤلاته ضمن العقل والمنطق، فقد تعلّم – على امتداد الأعـــوام الخمسين التي مضتْ من عمره – أنْ يكون (حقانيّاً) كما طلبتْ الحاجّة وطفاء ، من جركوش أنْ يعلّمه، فأعطى المرآة أدلّةً دامغةً على إدّعائه بأنَّه مازال هو هو، ثـمّ أتبـع تلـك الأدلّـة بمطلبين اثنين منها إنْ كانتْ تستطيع تحقيقهما: أولهما أنْ تدلّه على رجلٍ مهابيٍّ يقابل امرأة – ولـو كانتْ مُحْرِقَتُهُ – يبتعد عنها بدون أنْ يشتهيها، وثانيهما أنْ تحيلَه علـى رجـلٍ شـفافيٍّ يقـابل امرأة ولا يُصيبه السهاد أو لا يبني أحلاماً خرافيّةً. ثم أتبـع هـذين المطلبـين بأدلّـةٍ منطقيّـةٍ أخرى تثبتُ – بما لا يقبلُ الشكَّ – بأنَّه مازال هو هو، وفي حال لـم تَجِـدْ المـرآةُ جواباً، فيجبُ عليها أنْ تَدَعَهُ وشأنه؛ فماذا كانتْ النتيجة؟:

لقد تجلت الرؤية الصادقة أمامه، وهي تدل على خيبة أمله، فزجاج المـرآة المصـقول الذي خدعه بلمعانه وبريقه، وهو هنا دلالة على خداع الحياة، إن اللون له دلالاته، وهو منـذ عنوان الديوان يلفت الانتباه إلى محورية الرؤية.

أفقتُ نظرتُ للمرآةِ ثانيةْ

رأيتُ زجاجها المصقولَ مكسوراً

وفي كفّي خيوطٌ من دمٍ أزرق[1].

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 73-74.

أوليس هذا أمرٌ عجيبٌ: بأنْ تكون أوائل كلمات الشاعر لأبيه:

إنّي من نسل عميد الجنّ (الأزرق) (2).

وآخر كلمةٍ شعريّةٍ في الديوان (أزرق) ؟! إذن فالمسألة كما عرّفها بـــنفس القصـــيدة، وكما قالها – كأحد الأدلّة – للمرآة: رحلةٌ امتدت خمسين عاماً، ولا يزال يتعلّم فيها كطفل، في حركة دائرية تنتهي به من حيث بدأ في حركة تبدو عبثية الطابع:

دعيني الآن لا أحتاج

تذكرةً تُصحّيني

دعيني إنَّما الخمسون

بدءُ سؤالِ تكويني

وبدءُ اللثغة الأولى لطفلٍ

لم يزلْ يُخْلَقْ(3).

بعد انقضاء هذه الحقبة الطويلة الممتدة يعود الشاعر من حيث أنطلـــق طفـــلاً يتهجـــى الحياة ، فهو في التطوير التكوين وهذا شأن الشاعر في براءته ، إذا يضل طفلاً مهما تقدم بـــه الزمن، هنا يقدم شهادته على نقائه الأول، إن العمر يمضي ، وكأن لصاً قد سطا عليه ، حكمة التجربة الطويلة التي امتدت خمسين عاماً مفادها هذه النتيجة المخيبة لآمـــال الشـــاعر، هـــذه العبودية المطلقة والإذعان لحتم القضاء

لقد صدق راشد عيسى عندما وصف الديوان برمّته بقوله:

---

(1) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 77.

(2) نفسه ، ص 8.

(3) نفسه ، ص 77.

هو العُمْرُ الحراميُّ الذي ما

زال يخلسُنا

أما محمد أديب العامري فإننا نجد ديوانه يحتوي على تسعة عشر عنواناً، منها عشرة عناوين على الأقل تتصل مباشرة بالبيت والأسرة والحياة الشخصية له:

رائحة البيت، وتمائم جدتي، والعين الأولى، وفخاخ الأب ، وإخوتي بيت الريش، والشتوة الأولى، وكثرة البيت، وباب البيت، والمرأة الأولى، وطقس الحنان، وهو من هذه الناحية يشبه إلى حد كبير ديوان راشد عيسى حفيد الجن الأزرق، فهو في مجمله سيرة ذاتية شعرية للشاعر، ولعل الإهداء في مقدمة الديوان يوضح ذلك فهو يهديه إلى أمه التي رتقت بيت الطين بيدها، وهي التي أثثت بيت الحنين:

وفي القصيدة الأولى بيت الريش (مشهد الطفولة)، وفي هذه القصيدة يستدعي مناخات المرحلة الأولى من حياته: زمانها ومكانها وطبيعتها، بيت القصب وقش الحظائر وصبايا النبع والجدّة، وغرابيل الحقل والشواعيب والعرائش والحطب والقرية (القليعات) والحصان والزواحف والريح والعصافير والقهوة، ثم يقدّم النموذج الأمثل: الجد، في مقابل الأب عند راشد عيسى، فالأب هو المحور عند راشد عيسى، أما عند العامري فالجد هو النموذج .

ها هو جدي

بعباءته الشّفافة يلغم الطرقات بأقدامه

يلثم الأرض بالرمز

يعرفها كيديه

يومه عامر بالقهوة

أسلافه شجر عشبي [1]

إنه يوحّد بين الجد وظواهر الطبيعة ، فهو جزء منها يغنى فيها ، فهو حين يتحدث عن جده إنما يقرنه إلى البيادر والمواويل والسحاب والنهر والفلاحين (السواليف) والجبال والحقل والأغنيات والمهابيش والقصيدة والمضارب والخيول والحكمة والوردة والسيف، والشاعر هو خليفته ووريثه:

وغبت عن العين

لكن نبضك ما زال في الدار يعلو

ويعلي صهيلاً نبيلاً .. نبيلاً [2]

وفي قصيدته (تمائم جدتي) تتنبأ جدته بما سيكون عليه العامري ، وهو على النحو الذي رأيناه عند راشد عيسى ملاك، ولكن مس من الجنون ، جنون العبقرية ، وهو الجامع بين الشاعرين. ويأتي الشاعر على ذكر الجدة محاطة بأشيائها وبما يحيط بها : البوابير والصندوق الخشبي المطعم بالخرز اللماع والصدف والمفتاح والأسنان المعدنية والقلائد وربطة الثوم في سقف الدار والفضة والوشم ونبات العوصلان والأواني والثياب والقصب والطيور والخابية، وواضح هذا الاستقصاء للأشياء المحيطة التي تشكل تراث البيئة ومقتنياتها، والجدة هي النموذج الرمز لسيدة البيت الريفي في تلك الحقبة الغابرة.

وفي القصيدة التالية لها في الديوان العين الأولى يظل متعلقاً برصد مناخات الأسرة والبيت، ويستذكر ما تقوم به الأم التي تهيئ القهوة وتحمل صرة الطحين ، والقرية التي تبدو صنواً للأم ويستذكر كل حركة من حركاتها " رائحة حليبها الدافئ،وصحون التوثياء،حركات

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص 13.

([2]) نفسه ، ص196.

يديها على الصاج ورائحة الخبز الشفاف وتقاسيم وجهها، ثوبها المطرز بالعصـــافير والديكـــة ،الخرز المتدلي من قرطها .. الخ "[1].

أما الطفولة فتحتل مساحة مهمة في ديوان العامري ، وهي طفولة شبيهة بطفولة راشد عيسى حيث صوت الناي والمياه المجلوة بالشموس والعصافير والطيور .. إلخ ، إنها طفولـــة مسالة تربض في الذاكرة وتستكن فيها

كيف لي أن أشاكس ظلي

وألقي على خيولي

كيف لي [2].

وإذا كان الجد قد احتل المكانة الأولى في الديوان فإن الشاعر لم يغفل الأب، وخصوصاً في قصيدته (فخاخ الأب).

والملاحظ أن ذكر الأب يأتي مقترناً بشقاوة الطفولـــة والتمـــرد وعلـــى ســـلطة الأّب، والمغامرات اليومية لطفولة ضاجة بالحياة

(كنت أنجو من فخاخ أبي

أعدّ نفسي لغزوات يومية

غزوات اللعب بالطين والبنانير وعربات السردين) [3].

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص 32.
([2]) نفسه ، ص 36.
([3]) نفسه ، ص 39.

ولكنه لا يحيد عن منهجه في الوصف لتفاصيل المكان، إنها أشبه باللوحات التي تتقاطر في مخيلته، ولكن الأب الذي يحتل مساحة مهمة في وجدانه لا ينفصل عن تلك اللوحات فهـو قامة من السنديان، جبروت منحوت من الصخر، سماء صافية كعين الديك[1].

إنه النموذج الذي يطلع من قلب المكان بكل تفاصـيله الصـغيرة والكبيـرة، الأشـياء والأمكنة والتضاريس والكون.

وكما كان الناي عنصراً أساسياً عند راشد عيسى فهو كذلك أيضـاً عنـد العـامري ، وقصيدته تجاعيد الناي تحمل الملامح نفسها، فثمة رعاة تتكسب أصـواتهم فـي أذن الـريح كالينابيع، وثمة لوحات تحتضن حركتهم يرسمهم الشاعر بين الكهوف وعلى الحصى وفـوق الماء وفي البيادر يسكبون أغاني الزفاف[2].

وإذا كنا لا نلمح في ديوان راشد عيسى أثراً واضحاً للإخوة في شعره ، فإن العامري يخصص لهم قصيدة تحت عنوان (إخوتي) ، ولكن هؤلاء الإخوة ليسوا منفصلين عن المشهد العام لتلك المناخات المكانية التي تستقر في وجدان الشاعر الدار والقرية ، فهم جزء من هـذه المعالم وتلك اللوحات:

دخان وأطياف تصعد من طابور الدار

إخوتي يهتفون بالنشيد اليومي

ويبنون سلسلة الطين بالياقوت

يذهبون إلى الرس مندهشين من عصا الأستاذ [3].

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة-بيت الريش"، مصدر سابق، ص40.

([2]) نفسه ، ص47.

([3]) نفسه ، ص51.

وقلما نعثر على هموم خاصة عند الشاعر في تجربته الحياتيـــة الخالصـــة وان تبـــدت فتتبدى على استحياء من خلال ياء المتكلم في القصيدة (كثرة البيت) :كثير علي جبالي / كثير على هوائي / كثير عليَ الشتاء /قليل عليّ الفراغ /جيبي أنا أول الورد في كفل النهر .

شهادات الشاعران

إن ديوان العامري " الذاكرة المسننة – بيت الريش " لا يُعـدُّ سـيرةً ذاتيَّـةً شـعريّةً خالصة، بل تنطوي على قسمات واضحة من سيرته الذاتية؛ حتّى عندما طلبتُ منه أن يعطيَني شهادةً له من أجل موضوع هذه الأُطروحة، أعطانيَ ست صفحاتٍ ونصف الصفحة من القطع الكبير (A4)، مكتوباً عليها بعنوان " النهر وجواره–في اقتفاء البصر والبصـيرة" يتضـمّن خمس خواطر هي على التسلسل: { مندلينا وليمون وأسماك، حين تثمر الغابة طيورا، النهـر والقرى، الطين والقصب...الحصان والسرج، اللوحة في القصيدة... القصيدة فـي اللوحـة}. أستطيع أنْ أعُدَّ شهادة العامري لوحةً فنيّةً يحاول فيها أنْ يترك انطباعا مراوغـــاً.

بحيث لا يعرف المتلقّي ما إذا كان يقرأ قصيدةً أو يشاهد لوحةً تعبيريّةً فنيّةً. وأتوقع أنَّ هــذا ما عناه في خاطرته الأخيرة بقوله:

" كنتُ بين الحلم واليقظة، بين لغة القصيدة وعناصر اللوحة، إنَّها الغوايـات والرغبـة بالعزلة اللذيذة: التوحّد مع عالميَ الخاصِّ دون أنْ أترك المحيط لأنَّه جزءٌ مهـمٌّ فـي تلـك العزلات؛ كنـــتُ أنظرُ للأشياء من شبَّاك الليل متأمّلاً ما يحدثُ للحواس من تجرّدٍ وصـفاءٍ، فكان منطقي يتـحرّك بخفّة الأشياء ورشاقتها وعذوبتها التـي تـدعوك للثمالـة بالمسـاحات والأبعاد والخطوط ".

هذا الانطباع جليٌّ كالشمس في قصائد ديوانه " *الذاكرة المسننة – بيت الريش* " بلا استثناء، فالقارئ لهذا الديوان سوف يجد نفسه أمام لوحاتٍ فنيةٍ تعبيريَّةٍ موازيةٍ لنصوصٍ شعريّةٍ معبّرةٍ عن بساطة الحياة وبركتها:

مساءٌ تَتَكَسَّرُ فيه الظلالُ

وتدخل أبوابنا العصافير

بيتنا قصبٌ يتعتّقُ فيه الغناء

مواويلُ صيفٍ تدور بقش الحظائر [1].

إذنْ، أستطيع القول: إنَّ أعمال العامريِّ ما هيَ إلاّ انغماس في بحر اللغة وخيال الصورة. فمنذ نعومة أظافره انغمس في النحت وأشكاله البدائيّة – من خلال مادّة الطين الممزوجة بالتبن – مع رجال ونساء القرية عندما كانوا يعجنون الطين لترميم البيوت كطقسٍ جماعيٍّ، وقد عَدَّ محمد هذا الطقس – كما جاء في شهادته ضمن الجزء الرابع – على أنَّه:

" ... أشبهُ بباليتةِ ألوانٍ سحريّةٍ، باليتة متغيّرة ومتحوّلة بمزاج الريح واختلاط البارد والحارِّ، من تلك المشاهد رضعتُ حقيقة اللون وتجلّياته التوالدية ". أضيفُ إلى هذا الطقس ما يحيط بهذا الشاعر من جمال طبيعةٍ أخآذٍ يلفتُ كلَّ ساكنٍ في المرء ويحرّكه باتجاهات العمل والاشتغال على كلِّ ما يتحقَّقُ سرداً. أمّا فيما يتعلّقُ بشهادة راشد وعلاقتها بموضوع هذه الرسالة، فقد تكوّنتْ من سبع صفحاتٍ (A4) أيضاً معنونةً " ماذا أريد من الشعر...ماذا يريد الشعر مني ". ومع أنّني وجدتُ تناقضاً مابين شهادته وشعره – تحديداً في مسألة الزمان – إلاّ أنَّ ذلك لا يعني أنه جافى الحقيقة أو ابتعد عنها ، فهو يقول في الصفحة الثانية:

([1]) محمد العامري: ديوان " الذاكرة المسننة، بيت الريش "، مصدر سابق، ص 11 .

" لذلك ظلَّ الزمان خارج إحساسي به، فهو إطارٌ رديءٌ يحيطُ بصورةٍ رائعة ".

إذا ما نظرنا إلى ديوان " حفيد الجنّ " من بدايته، سنجد أنّ راشداً نقلنا إلى مربع الطفولة إلى مربعات أخرى في عمره عبر زمانه الخاصّ الذي اعتاد أنْ يجد روحه فيه، الزمن الذي يتدفّق وفي خلال تدفقه يكشف عن ملامح عجزه وخيبته، ويرتد إلى زمن الطفولة لاجئاً إليه من سلسلة الإحباطات. إنَّ هذا التعلق الشديد بزمن الطفولة الحالمة يكشف عنه الشاعر في نفسه عبر النصوص المُتَضَمَّنَة في الديوان موضحَةً – بجلاءٍ –عن الزمن وإحساسه العميق به في كافة القصائد. فمستهل الديوان قصيدة " حفيد الجنِّ الأزرق " تبدأ بزمنه الأول (زمن الولادة):

في صبح الرابع من شهر

حزيران

عام الواحد والخمسين

من منتصف القرن

العشرين(1).

وفي قصيدة " ميسا " – التي يبدأها راشد بكلمة (الجدّة) ذُكر الزمن ضمناً عبر ثلاثة أجيالٍ تفصل مابين الجدة وحفيدها. وفي " حذائي "، يذكر راشد عمره – آنذاك – بوضوح: حتّى السادسة من العمر(2).

والزمن في كلِّ أرجاء القصيدة واضح، وهذا يرسخ السمات الأوتو بيوجرافية في هذا الديوان: (السادسة من العمر، وكبرتُ قليلاً، الفصل الشتويّ، لنصف سنة، ليومين، بأسبوع،

---

(1) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 5.

(2) نفسه ، ص 20.

حين، ولمّا) ضمن أجزاء القصيدة بالترتيب: الأول، والثاني، والثـاني، والثالـث، والثالـث، والرابع، والخامس، والسادس؛ فالزمن متوطد في أعماقه. ثم آتي إلى " مرثاة النـاي "حيـث يبدأها بقول:

عاش مثلي[1].

والعيش يأخذ فترةً زمنيّةً طالتْ أم قصُرتْ. واستخدم راشد كلمة (تحدّر) في بدايـة " قوس الربابة "، والتحدّر يحتاج لزمنٍ كي يحدث، هذا فضلا لقوله:

ويمنحُ ضحكته في (الشتاء)

إلى عشبةٍ ساهية[2].

فالشتاء أحد الفصول الأربعة الزمنيّة السنويّة. وكذلك الحال في " السرير ":

عندما ولدتني رأيتُ

سريري ما بين نبعين

في صدرها[3].

فتشكّلُ الجنين ثم ولادته يأخذا زمناً للحدوث. وضمن حوار الأجيال فـي " عميـد الرعاة":

أيهذا الشعاع النحيل البخيل

القليل الغريب الكذوب المسمى

العمر[4].

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 25

([2]) نفسه ، ص 28–29.

([3]) نفسه ، ص 32.

([4]) نفسه ، ص 42.

والعمر زمنٌ. وفي " الملتبس "، يعيد ذكر العمر:

حسب عمري

أنَ القصيدة جاهي[1].

هذا الزمن التاريخي الذي يسيج مراحل العمر في ديوان راشد عيسى يقابل الــزمن الكوني ويأخذ طابعه من ناحية ، ويوازن من ناحية أخرى فهو شعاع (نحيــل نحيــل) ويقابل القصيدة ويتجسد فيها من ناحية أخرى، فهي مرآة وجوده وعلامة مميزة في طريقه تنمو وتكبر معه ، وهو أيضاً يكبر معها وينمو بنموها .

وفي " كفيل بأنْ "، يتواتر الزمن عبر صورٍ متلاحقات استخدم فيها راشد صــيغة الفعل الماضي الذي يحتاج وقتاً كي يتمّ مثل (ذبحتُ، هدّوا، جستم، لبستك...الخ)؛ وقد قــال أيضاً:

أنا شهقة النبع

ترويدة الطفل

فإنَّ الزنابق لا تشتكي

قاطفيها

وليستْ تُعاتبُ من يسرقون

الرحيق[2].

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 46.
([2]) نفسه ، ص 53.

إنَّ جعل (الطفل) معرّفاً – دلالة على استمرارية الطفولة منذ وخلال وإلى – ثـــم وضع الأفعال (تشتكي) و (تعاتب) و (يســـرقون) ضـــمن صيغـــــــة المضـــارع – دلالـــة للاستمرارية أيضاً – أدلّة واضحةٌ على تواتر الزمن الذي ابتدأ مع غرّة الديوان ولا يزال حسه مستمراً حتّى هـــذه القصيدة. ثمّ تأتي " مشرقون بنا " التي تبدأ بصـــغار الســـلاحف وفـــراخ الصقور وتنتهي:

ما أساء الخريف الظنون بنا

فنحن جديدون

نحن جديدون

أكثر مما يظن الخريف[1].

وهذا يؤكد ما ذهبت إليه من قبل في موازاة العمر الزمني لكونية الزمن واســـتدارته وتحوّلاته وتقلباته عبر الفصول .

والخريفُ أحد الفصول الأربع الزمنيّة السنوية. هذا التلاعب بالمفردات ليس مجـــرّد هبوطٍ نحو الماضي، وسكوتٍ نحو مراحل سابقةٍ في حياة راشد، بل هو انتشال لها من الضياع في محاولةٍ لاستعادة الماضي الحلم في الحاضر الواقع ؛ بحيث يغـــدو الشاعــــــــــر الكبيـــر صغيراً، والطفل الصغير كبيرا، ليعيشا معاً في تناغم وتصالح يصبح الشـــاعر عبـــر رؤيتـــه الفلسفية العميقة أن يكون كذلك، وشعور هذا الإنسان بذاته شعور فيـــه خفّـــة وروح جديـــدة مختلفة. ثمّ تأتي "عـــرف الديك" التي تذكّرنا بحوار الأجيال في "عميد الرعاة"، والتـــي يجـــدّدُ فيها راشد ارتباطه الوثيق بالزمن عن طريق (جدّه) الغالي:

كان لجدّي ديكٌ بلديّ[1].

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 56.

ثمّ يبدأ الجزء الثاني من القصيدة بزمن:

في العام الماضي(2).

يوجد زمنان مختلفان مبسوطان فوق مساحة هذه القصيدة: الأول متمثلٌ في الديك البلديّ البسيط البريء الممزوج بالألفة والحبِّ والحرّيّة، والثاني متمثلٌ في الديك الأبيض المُعادي المُعقّد الممزوج بالخضوع والذلِّ والانطوائية. الدلالة- على الانشغالات الداخلية المُغْرِقِة لكلِّ جميلٍ، والتي تفرضُ على الإنسان أنْ يكون هو فقط دون النظر إلى غيره وضمن فترةٍ زمنيّةٍ – تستمرُّ عبر " جرس الكبش "، حيث يعرّف راشد الزمن مع البداية:

عجوزٌ عليلٌ(3).

فالعجوز دلالةٌ على القِدَم وتآكل الزمن، وزمن هذا العجوز غير زمانه الذي كان فيه مثل قيصر:

مليءٌ بالإدارة وقوة الشخصيّة والاحترام والكبرياء، وزمنه الحاليّ مليءٌ بالتَبَعيّة وانعدام الشخصيّة وعدم الاحترام والاستخفاف والهوان. وفي " تضبيع "، يلخص راشد إلى الأساس:

لهو الضبعُ يا سيدي

طبعه يغلبه(4).

فالطبع الذي يصاحب الشيء – عاقلاً أو غير عاقلٍ – يحتاج لفترةٍ زمنيّةٍ كي يجري في الّدم، لذا قالوا في المثل الشعبيّ (الطبع غلب التطبّع) لكونه المصاحب للشيء منذ بداياته؛

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 57.
([2]) نفسه ، ص 58.
([3]) نفسه ، ص 60.
([4]) نفسه ، ص 63.

فالأساس إذن هو مرور الزمن باكتساب الطبع. وفي " السراج " إشارةٌ مُتَضَمَّنَةٌ على الزمن عند راشد عيسى:

أنَّ السراج الذي أبّنتُهُ

عمري[1].

وفي " المغارة " يتجلّى الزمن عبر استخدامات الفعل الماضي المتكرّرة والتي تحتاج وقتاً كي يتم، هذا التجلّي – ضمن زمن – لإنتاج إنسانيّةٍ يُشكِّلُها راشد كيفما شاء كصلصالٍ أمام خطة الحياة لينتهي بحسن عزاءٍ له. أمّا " هو ذا صاحبي " فتطلعُنا على تشابك رؤىً شعريّةً مركزيّةً مع واقعٍ مُرٍّ مؤلمٍ من أجل توفير حياةٍ أفضل وأجمل ضمن زمنٍ محدّدٍ هو منتصف الليل. ومرَّة أخرى، يلجأ راشد لصيغة الفعل الماضي في " المفتاح " للدلالة على الزمن ليجعلنا نعيش في بيت القصيدة لا خارج حوشها ضمن اصطياد حذرٍ مستفزٍ للغة ومنظِّمٍ للإيقاع في بحر الزمن.

وفي " المرآة "، يبرز الزمن بشكلٍ لا يستطيع راشد أنْ ينكره:

خانك العمر[2].

وبعد مضي قطار العمر، يدركُ راشد في " الشجرة " أنَّ الخمسين عاماً التي مضتْ من عمره وهو يتأمّلُ في شجرةٍ محاولاً فك لغزها – ما هي إلاّ محاولة لإعادة صياغة الجرح الذي كَبُر في غابة المشهد الثاني.

وأخيراً، آتي لقصيدة " تداعيات نمر الخمسين "[1] – والتي أستطيع أنْ أعُدَّها خلاصة الديوان – حيث يلاحظ المتلقّي الحركة المستمرّة الدؤوبة عبر استخدامات الفعل

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 65.
([2]) نفسه ، ص 71.

المضارع ما بين عدم ذوي الأشجار وحبو الأقمار.....إلى آخر الصور الجميلة التي تفـرّدتْ بها هذه القصيدة عن سائر قصائد الديوان؛ في محاولةٍ من راشد لتخليص القصـيدة الحديثـة مـن ظاهرة التناص المتفشيّة، ولتمييز نكهة هذه القصيدة عن طريق توظيف المفردات ضمن سياقٍ شعريٍّ يرفع منسوب أهمّيتها. وكما أسلفتُ سابقاً، فإنّ المسألة في هذاَ الديوان احتـوت الـزمان في محطّاتٍ معيّنةٍ، ناشرةً إيّاه – شعريّاً – على امتداد رِقَعٍ بقالبٍ غنيٍّ بالموسيقى.

الفـصل الثالث

(1) انظر: راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 73-78.

التشكيل الفنّيّ للسيرة الذاتيّة الشعريّة

- البُنيــــة السرديّــــة.

- البنيــــــة اللغويــــة.

تمهيد

سوف أتناول في هذا الفصل التشكيل الفنّي للسيرة الذاتيّة الشعريّة في ديــوان " *حفيــد الجنّ* "و "الذاكرة المسننة"، وكيف أثّرتْ السيرة على البناء الفنّيَّ فيــه، فضــلا إلــى البنيــة الإيقاعيّة، ثمّ أختتمُ ببعض الظواهر الجماليّة ضمن البنية السردية لهمــا. فقــد خلصــتُ فــي التمهيــد إلى أنَّ السيرة الذاتيّة الشعريّة هــي أنْ يكتبَ المرءُ تــــاريخ نفســه بنفسهشــعرا، مُسجّلاً فيهـــــا أخباره، سارداً أعماله وآثاره، ذاكراً طفولته وشبابه وكهولته. كيف نســتطيع تطبيق هذا المفهوم وهذا التعريف على ديوان راشد الأخير " *حفيد الجنّ* "؟.

الديوانُ يتكوّنُ من عشرين قصيدةٍ منتشرةٍ فوق مساحة سبعٍ وسبعين صفحةٍ من القطع الصغير، وممتدّةٍ زمنياعلى طول سنتين (1998 – 2000). وتستغرق قصائد الديوان أفقيّــاً صفحة العمر، وتتشكلُّ حدودها مع حدود الذاكرة التــــي تمسح المكان أيضاً – مكان الطفولة طولاً وعرضاً – مَعْــنِــيّةً بنــبــش حكايات الخيمة والقريــة، سابرةً غور كلّ شخصيّةٍ من شخصيّاتها القريبة من راشد، متصفحةً الأشياء والكائنات الأخرى الأليفة التي تصنع تفاصــيل المقطع اليوميَّ بشقيّه: الليل والنهار، وما نُثِرَ في دقائقهما من حياة. وعلى الــرغم مــن هــذا التتابع الخيطيِّ للجملة الشعريّة، والتراكم اللفظيِّ الذي تتساند فيه الصور، فإنَّ نوعاً من التآلف – بين الصورة وموضوعها، وبين الحركة والشيء الذي تُشير إليه – يعملُ على إحالة الكــم إلى كيف، ويحيلُ التتابع الأُفقيَّ المتوالي للصورة إلى واقعٍ موازٍ للحياة، لا تكتفي فيه القصيدة بالنقل البسيط لأحداثٍ خارجيّةٍ، بل تتعدّاه إلى توفير شروطٍ فنية حديثةٍ ذات أبعادٍ أكثر عمقــاً وأبعد غوراً. لقد قام راشد عيسى – في هذا الديوان – بتوحيد أزمان وأحاسيس ضمن إطــار لغوي شعري، في زمن آخر مختلف.

فاللحظة الشعريّة التي اجتهد راشد عيسى لتحقيقها لا تكتفي بتتبع زمن الحياة وصورها المتباينة الموجودة في الماضي والحاضر فقط، وإنَّما تنتج من توفير لغةٍ شعريّةٍ محدّدةٍ الحياة.

ولا يستطيع الشعر أنْ يلحم أجزاءَ قصيدةٍ مُشتتةٍ ، ويعيد لها لُحمتها ووحدتها العميقة إلاّ عـن طريق البحث الحثيث عن الذات وعن (الأنا) الموجودة في زمانٍ ومكـانٍ آخرين.

وبحكم طبيعة اللغة نفسها، فإنَّ أيّ قصيدةٍ تنطوي على موضوع دون غيره – خاصّـةً موضوعات الطفولة – لا تستطيع استبدال مفرداتها بأخرى شعرية الطابع فيهـا، وفراغـاتٍ تستوجب التأويل، وتفتح أقواساً على معايير ودلالاتٍ وكائناتٍ اشـتملت عليهـا الـذاكرة. إنَّ المتصفح لهذا الديوان سيخلُص إلى أنَّ راشداً قد مرَّ، ويمُرُّ بلحظات معاناةٍ أو فرحٍ، قد يكـون تأمله قد طال عندها أو قَصُر. فالإبداع الأدبيُّ يعبّر عن وجود الإنسان بأنقى أشكاله، ولكـي يكتمل هذا، لابُدَّ من وجود غريزةٍ مرهفةٍ، وقدرةٍ فائقةٍ على تحسّس الفروق الفنّيّـة؛ وبالتـالي التأكيد على أنَّ الشعـر الراسخ لا يساعد إلاّ على التحضير للدراسة التاريخيّة. وأستطيع القول هنا إنَّ الشاعر راشد عيسى في " *حفيد الجنّ* " وقع تحت إشكاليّاتٍ ثلاث: أولُّها كثرة وطولهـا ما عانى وادخر من معارف وتجارب وترسّبات، مما اقتضى وجود لغة لها طابعها الخـاص. وثانيها أنَّـه فتح عينيه وعلى كاهله قضيّة، وفي أعماقه طموح شعري أوقف عمره وفكـره عليه محـاولاً تنظيمه بغية أنْ ينجح. وثالثها إحساسه بالهزيمة النفسـية نتيجـة للأوضـاع التاريخية أو خشيته من الاعتراف بها أمام شعوره بالقهر الناتج عن المشهد اليـوميّ. وممّـا لاشكَّ فيه أنَّ غموض الدوافع – التي تحرِّك الشاعر وتؤثر فيه لُحيـظة ولادة القصـيدة – يجعل من الصعب على المرء أنْ يتصوّر – بدقَّةٍ – كيفيّة مواجهة ذلك الشـاعر للمصـادمات النفسيّة والاجتماعية والماديّة – تلذذيّةٍ كانتْ أو تعذيبيّة – بأسلوبه:

" أنا لا أطارد لحظة الشعر، ولكن الذي يحصل على الأغلب أنَّ عصفور الروح يتقلّى في عشه كما لو كان في موقد جمر، تلتبس عليه نفسه فيبدأ بنتف ريشه، وتأثيث عشـه مـن

جديد؛ أي يحاول أن يعيد إليه توازنه. بمعنى إنّه يضطرب ليحقق لذة الطمأنينة، وفي أثناء اضطرابه الجميل، تقبض عليه لحظة الشعر فيشتبك معها وكأنّه يعيد خلق كينونته[1]"

ولأنَّ جوهر الفضاء الإبداعيَّ لأيِّ قصيدةٍ هو الصورة الشعريّة الحدسيّة الوحشيّة الغريبة، فقد عنى راشد بها، وقدّمها ضمن قيودٍ لغويّةٍ موسيقيّةٍ ومعمارٍ فنّيٍّ ليشتمل النص على بعض التجربة التي مر بها، وحركة المُعاصرة، وضرورة الحداثة النفسيّة. وبما أنَّ راشد عيسى يحاول أن يمتلك اللغة، فقد عمل على توظيفها توظيفا مألوفا في صورةٍ فنيّةٍ قادرة على الإيحاء بدلالاتها عمد إلى استثمار الطبيعة استثمارا يجعل منها مادته الرئيسة، فالطبيعة من حوله فن إن وعيه وجوده هي التي دفعته إلى اعتبارها مصدرا رئيسا من مصادر تشكل الصورة في شعره:

وتلا في أذنيَّ الشِّعر

وموّال عتابا[2].

وفي قصيدة " مرثاة الناي "، عندما أراد راشد عيسى أنْ يؤنس الناي ليستأنس هو به، فاجأه الموتُ وأخذ منه أخاه – في الرضاعة. وبما أنَّ الأدب نبض المرحلة التي يكون فيها، فإني أعتقد أنَّ قضية راشد في هذا الديوان وكذلك الحال بالنسبة للعامري وإن كان على نحو آخر؛ فالعامري يندمج في جو أكثر استقرار وأقل معاناة، لذلك نجده في أغلب قصائده يميل إلى استخدام المفردة الشعرية في إطار الصياغات المجازية المألوفة، وهذا دون إغفال للبعد الواقعي. وإلقاء الضوء على وسائل التفاهم مع الدنيا عبر الدعوة للانتماء إلى هذه الحياة، وفهم

([1]) راشد عيسى في حوار مع فاطمة الهندي لجريدة " العرب اليوم "، عدد يوم 2000/5/22م.

([2]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 7.

جدليّة الوجود. هذا يتمُّ عن طريق الإيحاءات والرموز والاختزال وكلّ مـــا يتـــرك مســـاحاتٍ للقارئ ليتأمّـــل ويرى المشهد بعينه، أو – على الأقلّ – ليشارك الشاعر في رؤيته للحياة.

البنية السردية:

السرد: "هو كل ما يؤدي قصاً، سواء أكانت الأداة المستخدمة لتمثيله لفظيـــة أم غيـــر لفظية، إنه نوع من السلوك الإنساني توصل بواسطته الكائنات البشرية ضـــروباً معينـــة مـــن الرسائل، وقد تتنوع صيغ السرد على نحو غير عادي إذ يمكن أن يروي شفاهاً، أو مكتوباً أو دون أداة لفظية عبر الإيماء والصور وغيرها."[1].

إن خصوصية السرد تقول بأن عالم السرد يشكل نسقاً خاصـــاً منفصـــلاً عـــن عـــالم التجربة الحية، وكذلك فإن أي تأويل ممكن للنص السردي يجب ألا يتخذ من عالم الواقع إطاراً مرجعياً تفسيرياً، إذ يخلق السرد – مبدئياً – أطره التفسيرية من داخل عالمه. يقول بارت: "إن السرد لا يمكنه بالفعل أن يأخذ معناه إلا انطلاقاً من العالم الذي يستعمله، ففيما بعد المســـتوى السردي يبدأ العالم، أي تبدأ أنساق أخرى لم تعد اصطلاحات السرد هي اصطلاحاتها الوحيدة بل تستعمل عناصر اصطلاحية من طبيعة أخرى، وقائع تاريخية، تحديات، أنماط سلوك"[2].

فالسردية هي فرع من أصل كبير هو: الشعرية "فالسردية تبحث في مكونـــات البنيـــة السردية للخطاب من سارد، ومسرود، ومسرود له، ولما كانت بنية الخطاب الســـردي نســـقاً

([1]) بارت رولان. التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: جسن بحراوي وبشير القمري وعبد المجيد عقار، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط،ط1992،ص9.

([2]) أيمن بكر. السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة،1008،ص34.

قوامه تفاعل تلك المكونات أمكن التأكيد أن السردية هي : العلم الذي يعني بمظاهر الخطـاب السردي، أسلوباً، وبناءً، ودلالة"[1].

عناصر السرد

- السارد: "هو الشخص الذي يسرد الحكاية، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقة أم متخيلة"[2].
- المسرود: "وهو كل ما يصدر عن السارد، وينتظم لتشكل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان"[3].
- المسرود له: فهو "الذي يلتقي ما يرسله السارد سواء كان اسماً منبعثاً ضمن البنية السردية أم كائناً مجهولاً"[4].
- التبئير: "هو المنثور الذي تقوم عليه من خلاله المواقف والأحداث المسرودة أو هو الموقع الإدراكي الحسي أو المفهومي الذي تصور من خلاله تلك المواقف والأحداث"[5].
- المؤلف: "هو ذات المؤلف أي قناع أو شخصية مجردة يعاد بناؤها من النص، أنه الصورة الضمنية لمؤلف ما داخل النص"[6].
- المسرود عليه: "هو الشخص الذي يوجه إليه السرد، كما يبتدئ في النص"[1].

([1]) عبد الله إبراهيم. السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1،المركز الثقافي العربي، تموز – يوليو، 1992،ص90.

([2]) عبد الله إبراهيم إبراهيم. السردية العربية، مصدر سابق، ص11.

([3]) نفسه ،ص12.

([4]) نفسه ، ص12.

([5]) أيمن بكر. السرد في مقامات الهمذاني، مصدر سابق، ص42.

([6]) نفسه ، ص44.

- الشخصية: "إن ما يطالع القارئ في الحكاية أنها تتجنب الكشف عن ميول الشخوص وتوازنها الداخلي، وإنما يكتفي شأنها في ذلك شأن الأشكال الأولية للسرد، بالإشارة إلى اسم الشخصية، ومهنتها، أو أية صفة، بل عمدت بعض الحكايات إلى عدم التسمية مكتفية بالحديث عن رجل أو امرأة أو طفل"[2].

أما فيما يتعلق بمذهبية الشخصية فيمكن للقارئ أن يستدل على مذهبيتها من خلال مواقفها الدالة على التزامها بالعقيدة التي تؤمن بها"[3].

- الزمن الحكائي: "هو مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة، الترتيب، والمسافة الزمنية بين المواقف، والأحداث المحكية، وعملية حكايتها بين الحكاية والخطاب، بين المحكي وعملية الحكاية"[4].
- الفضاء الحكائي: "هو المكان أو الأماكن المضمنة، التي يظهر فيها كل من المواقف والأحداث والسياق الزماني – المكاني للحكي"[5].
- الوصف: "كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير أصنافاً من التشخيص لأعمال أو أحداث يكون ما يوصف بالتحديد سرداً من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص وهو ما ندعوه وصفاً"[6].

([1]) أيمن بكر. السرد في مقامات الهمذاني، ص47.

([2]) خولة شخاترة. بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ص135.

([3]) نفسه ،ص136.

([4]) ايمن بكر. السرد في مقامات الهمذاني، مصدر سابق، ص52.

([5]) نفسه ، ص56.

([6]) حميد الحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، آب 1991،ص78.

- الحوار هو "الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ولا يكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع"[(1)].

"إن مهمة الحوار ليست أن يروي ما حدث لأشخاص، ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم، أمامنا مباشرة، دون وسيط أو ترجمان، وعليه – فوق ذلك – أن يلون لنا هذه الحوادث وهذه المواقف، باللون المرافق لنوع المسرحية، وعليه يعول أيضاً في تكوين الشخصيات"[(2)].

ويعني أن الشاعر يحرص على جعل فكرته تحيط بالحوار أو جعل الحوار يحيط بالفكرة، في الحالة الأولى تسيطر الفكرة على الحوار، فتظهر بوضوح وتجهر بها الشخصيات.

لا يمكن الفصل بين الخطاب في عموميته وبين السرد، فلا يمكن أن نجد خطاباً غير سردي، فتقول جنيت "هناك في كافة الأحوال تقريباً شبه من السرد منظمة في الخطاب ومقدار من الخطاب في السرد"[(3)].

فالخطاب يمكنه أن يسرد دون أن ينقطع عن كونه خطاباً في حين لا يمكن للسرد أن يفيض في الكلام من دون أن ينفصل عن ذاته.

إن السرد يعتمد على مقياس لتحديد مواضع الخطابات غير السردية التي تظهر في جسد النص السردي، والتي إن أدمجت في السرد فإنها تبقى خطابات مميزة، وكما يقول جينيت: "إن السرد المدمج في الخطاب يتحول إلى أحد عناصر هذا الأخير، أما الخطاب

([1]) منصور نعمان نجم الدليمي. إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح،ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن،ص19.

([2]) توفيق الحكيم. فن الأدب، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة، ص148.

([3]) ايمن بكر. السرد في مقامات الهمذاني، مرجع سابق،ص40.

المدمج في السرد فيبقى خطاباً ويشكل صنفاً من الأورام من السهل كثيــراً التعــرف عليهــا وتعيين مكانها"[1].

أما بالنسبة لتحليل الخطاب السردي فإنه يندرج تحت علاقتين:

أ- العلاقة بين هذا الخطاب السردي والأحداث التي يسردها (الحكاية).

ب- العلاقة بين الخطاب نفسه والعقل الذي ينتجه"[2].

البنية السردية هي الأُسلوب الذي أتبعه الشاعر في رسمه لــلــوحــاته المتفرّقة ضمن القصائد، وعادةً مــا تكون منتظمة أو غير منتظمة.

يقصد بالبنية السرديّة المنتظمة تتابع الكلام من أوّلــه وحتّــى آخــره ضــمن وحــدةٍ موضوعيّــــةٍ واحدةٍ غير مفصولة كأغلب القصائد الحالية، أمّا البنيّة السرديّة غير المنتظمــة فمعناها وجود أكثر من موضوعٍ ضمن قصيدةٍ واحدة ومثالها القصائد التــي تبــدأ بالمقدمــة الطللية واسترجاع ما كان ثم الدخول بالموضوع من مدح أو ذم... الخ. وبغض النظــر عــن نوعها – منتظمة أو غير منتظمة – فإنَّ هناك طــريقــتين للسرد: العامّة والخاصّة. فالبنيــة السرديّة العامّة هي أنْ يبدأ السارد بالأمر الشامل الكبير وينتقل منــه إلــى الأمــر الأصــغر فالأصغر، وهذه الطريقة تتّخذ شكل المثلّث المقلوب الذي تكون قاعدتــه متّجهةً للأعلى ورأسه متّجهاً نحو الأسفل. والبنية السرديّة الخاصّة هي أنْ يسردَ الشخص بادئــاً بــالأمر الصــغير الصغير، ثم ينطلق نحو الأكبر فالأكبر، وهذه الطريقة لها شكل المثلث الاعتيادي الذي تكــون فيه القاعدة للأسفل ورأسه متّجهاً نحو الأعلى. كما تتضمّن البنية الســرديّة معرفــــة كيفيّــة

([1]) ايمن بكر. السرد في مقامات الهمذاني، مصدر سابق،ص40.

([2]) جيرار جنيت. خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ط2، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزري وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،1997،ص89.

السرد: من البداية للنهاية أم من النهاية للبداية. والمتتبّع لديوان "*حفيد الجنّ*" سوف يجدْ أنَّ راشداً أتبع أسلوب البنية السردية الخاصّة في قصائد الديوان كلّها باستثناء اثنتين هما:

"هو ذا صاحبي " و " المفتاح ". ففي كلِّ القصائد، ابتدأ بدايةً ضيّقةً – غالباً ما كانتْ تمّت إلى طفولته بصلة – ثمّ يأخذ بالاتساع والاتساق حتّى يصلْ إلى ما هو عليه الآن.

الزمان:

تُعّد دراسة الزمن من أهم منجزات دراسة نصٍ أدبي ونقده لأن هذا الزمن يمثل الحركة الحاوية للمكان مانحة العقدة ثراءً ودلالةً أكبر– والزمن– كما هو معروف يمثل على مستوى الحياة اليومية واحداً من مقومات تجربة الإنسان الأساسية، حيث نستطيع من خلاله الكشف عن انفعالات الشخوص ومواقفها، ومن ثم نتعرف إلى فاعلية الزمن في العمل الأدبي، ولقد تشرّب راشد عيسى بالموسيقى والإيقاع والذي كما يتضح في ديوانه "حفيد الجن" لأنه يهتم بالزمن الباطني المحايث المتخيل الخاص لأنه الزمن نفسه؛ وهذا له دلالة مهمة وهي إن الإيقاع تترتب عليه عناصر التشويق والإثارة، وبه ترصد حركات الشخوص بشكل ينسجم مع البناء الفني للقصيدة أو حتى للقصائد. ويُعنى الإيقاع بالدرجة الأولى في القصيدة "بسرعة عملية السرد ذاتها التي يمكن بها قياس سُلّم إيقاعها من حذفٍ واختصارٍ وتعادل بين زمن السرد وزمن القول، والتباطؤ والتوقف، وهي جميعاً تعبّر عن الزمن في سُلّم الإيقاع الروائي لذا فإن الزمن شرطٌ لازمٌ ويصبح هو ذاته موضوع القصيدة"[(1)] وبناء عليه يكون البطل الرئيسي هو الذي يسهم في تجسيد الوعي بالزمن ففاعلية الزمن "تأخذ كل أبعادها من خلال

([1]) رولان بورنوف، اوليه، عالم الرواية والشعر، ترجمة: تهاني التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي د. محسن موسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.

تفهم المبدع لوظيفة الزمن"[1] والزمن عند راشد هو زمن نفسي في أغلب الأحيان في ديوانه "حفيد الجن" يأتي في صورة تذكرٍ، وتداعٍ، واسترجاعاتٍ، وحكمٍ، وهذيانٍ؛ ولقد ناقشت الزمن بالفصل السابق مطولاً ضمن أغلب قصائده، ويكفي أن أذكر بالزمن الدائري الذي وظفه راشد الذي بدأ فيه من نقطة "الأزرق" وانتهى فيه بنفس النقطة "الأزرق" حيث "يصبح اتجاه الزمن" دائرياً لا يعكس ضغط الحاضر الراهن نفسياً على الشخوص" [2] وهذا يبدو جلياً في قصيدته " هو ذا صاحبي" و "المفتاح" أيضاً حيث ابتدأ فيهما راشد من نقطة وبقي لا يبرح في نفس تلك النقطة.

ولا يمكننا أن نتعامل مع الزمن في الشعر على النحو الذي يتم التعامل فيه معه في الرواية لا من حيث طبيعته ولا من حيث تقنياته، فالزمن في الشعر زمن نفسي في الغالب، وهو زمن مستعار أي يدخل ضمن المجرى الواسع للاسترجاع كما هو معروف في تقنيات الزمن الروائي، فهو حينما يتحدث عن لحظة الميلاد يستعيد تلك اللحظة على شكل لحظات زمنية حقيقية، ولكن في إطار منطق الشعر حين تتحرك الصورة الوصفية السردية، إلى صورة فنية يريد أن يوحي من خلالها برؤية وجدانية وفي ذات الوقت يريد أن يعبر عن صدى تلك الحقبة الزمنية في وجدانه، وعلى الرغم من تاريخية الزمن الظاهرية التي ترصد المرحلة الأولى من مراحل حياته فإن الجانب النفسي هو الذي يطغى حتى على البعد الكوني للزمن إذا نظرنا إلى زمن الميلاد بمعزل عن التاريخ بوصفه زمن النشوء الأول.

([1]) رولان بورنوف، اوليه، عالم الرواية والشعر، مصدر سابق، ص 118- 119.

([2]) مراد مبروك، توظيف الشخصية الغجرية للآداب العربية في مصر، 1967- 1991، عالم الكتب، 1992، ص 95.

ونستطيع أن نقيس على ذلك أيضاً جوهر الزمن في الديوان، فهو لا ينفصل عن اللحظة النفسية في زمن كتابة القصيدة، ولكننا إذا اجتهدنا في إعادة تركيب الزمن في الديوان فإنــه لا بد أن نجده متقاطعاً من السياق الزمني المتصل بتجربة الشاعر على امتداد عمره، لذلك نجــد الإشارات الرقمية أحياناً كالحديث عن نهر الخمسين على سبيل المثال.

وفي الذاكرة المسننة للشاعر محمد العامري يبدو التعامل مع الزمن في الإطــار الــذي أشرت إليه عند الشاعر راشد عيسى، فهناك الزمن الكوني ، فثمة، إشارات للمساء والصــباح: مساء تتكسر فيه الظلال[1] . ومواله قهوة للصباح [2]، وأمشي على قلق بنهار تفسخ بالناي [3]، والإشارة إلى عهد الطفولة:" كم مرة تتراكض الطفولة[4]، ولكن ذكر الصــباح بيــدر أكثــر حضوراً [5] ، ويبدو الزمن عائماً وحضوره في النص باهتاً وهو زمن مطلق، وأن حدد أحيانا كما في قوله" في يوم الجمعة نرنو للسهل[6]، فإن هذا التحديد ليس المقصود به زمن تــاريخي بعينه، وإنما مطلق الدلالة، ويكثر ذكر الشموس كثيراً في قصائده، عائدة عن الدلالة الزمنيــة، وتغدو ينابيع محملة بالشموس " [7].

ويشار إلى الزمن الكوني من خلال الفصول، وخصوصاً في كل شتاء[8].

ويشار إلى الاجتماعية عندما قال" كثير على الشتاء الذي غسل الورد " [1]، وفي الشتاء الشتاء الأخير / شممت تراب البيوت " [2].

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص11.
([2]) نفسه ، ص14.
([3]) نفسه ، ص35.
([4]) نفسه ، ص36.
([5]) نفسه ، ص39، 115،113.
([6]) نفسه ، ص 53.
([7]) نفسه ، ص 58.
([8]) نفسه ، ص63.

المكان:

يُعَدُّ المكان عنصراً أساسياً من عناصر العمل الأدبي، حتى أنّ محمد عبد المطلب اعتبره "العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل الأدبي ببعضها ببعض، ليصبح صاحب السيادة المطلق في إنتاج الشخوص والأحداث بالإضافة إلى إنتاج السرد والحوار والوصف"(3)، ولعل راشد عيسى في الديوان كما أسلفت من قبل- كان غريباً عن ذاته وعن كل شيء، فكذا كان المكان في أغلب مواقع الديوان خيالياً مجهولاً، وهذا التشكيل المكاني للمكان يتسق مع طبيعة الشعر، إذ لا ينظر إلى المكان على أنه ميدان للفعل على النحو المألوف في السرد الروائي، بل ينظر إليه على أنه فضاء وجداني له طبيعته الكونية، وذلك رغم أنه يتحول إلى ساحة الحدث في بعض القصائد، ولكنه يظل على بعد جغرافي، فهو لا يحمل اسما ولا يدل على حيز بعينه.

فمستهل الديوان جبل جرزيم ثم في "حذائي" نقلنا إلى الصحراء وإن هذين المكانين (جبل وصحراء) يُشعران المتلقي بالغربة والإحباط مما يدفعنا إلى الإحساس بالعجز عن التفاعل والاستمرار في ذلك المكان، غير أن هذين المكانين وهما من الأمكنة المفتوحة يعكسان انطلاق الروح الشاعرة، ويعبران عن فضائها ويشيران إلى مرحلتين مهمتين من مراحل حياته في الوطن حيث الطبيعة الجبلية.

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة-بيت الريش"، مصدر سابق، ص79.

([2]) نفسه ، ص105.

([3]) محمد عبدالمطلب، تداخلات الرؤية والسرد والمكان في رواية هالة البدري (منتهى) مجلة فصول، م 16، ع 4، 1998، ص 3.

وفي الغربة في السعودية حيث الصحراء الفسيحة خصوصاً وأن الشاعر في حواراتي معه أشار إلى أنه قضى حقبة من الزمان يعمل معلماً في مضارب البدو في صحراء المملكة العربية السعودية.

حتى المراعي التي ذكرها في "جرس الكبش"، كانت مراعي تحاول إخفاء الكهولة التي بدأت تظهر على "النمر راشد" بعد ما مرّ قطار العمر.

هذا الرسم للمكان يُلّمع على الحالة النفسية لراشد لذا جاء وصف المكان من خلال الشخصية في حالة نفسية بعينها، وليس وصفا موهما بالواقع كما هو الحال في السرد الروائي لا من خلال المكان نفسه، والجدول التالي يبين المفردات الخاصة بالأمكنة:

المكان الواقع	المكان المحدد
الطبيعة	القرية
النبع	البيت
الوديان	سقف الدار
النهر	الطريق
الصخر	الحارة
الجبال	
الحوانيت	
الكهوف	
السنديان	
المغارة	

في "المغارة"– التي لا نعرف أين تقع سوى أنها مغارة مسكونة بأشياء غير مكتملة– تتنامى صورة المكان من الإطار الواقعي إلى الإطار العام فيتحول فيه المكان إلى رمز، وتغدو بعدها صورة راشد بعدما أنه أكمل رسم هذا المكان ليصبح مليئاً بالحركة والحيوية له ظلاله الرمزية بالمفهوم العام، تمور كل مخلوقاته بالحياة والخصب، وحتى في "المفتاح" نرى راشد عيسى يتجول في داره هو وسكانها يشكون من ظمأ قاتل، ولم يفتح الباب حتى أعطاه راشدٌ أسرار المفتاح.

لقد كثّف الشاعر من رموزه، ولكنها– وهي رموز ذات طابع مكاني لها صلة مباشرة ووثيقة بحياة الشاعر الذي ظلت صورة المكان (الوطن) مائلة في ذهنه سواء في حلّه أو ترحاله.

أما محمد العامري في الذاكرة المسننة فكان المكان طاغياً، وظلّت معالمه في بؤرة اهتمامه، وهو مكان لصيق بطفولته التي احتلت حيزاً كبيراً في وجدانه، وظل المكان وثيق الصلة بالإنسان الجد والجدة والأب، وبقي كذلك ذا صلة كبيرة بالزمان وخصوصاً الزمن الكوني، لأن صورة المكان لدى العامري لم تشهد تبدّلاً كما هو الحال لدى راشد عيسى، بل ظلت أشبه بمرجعيته للانتماء، مستقرة في ذاكرة الشاعر ووجدانه، إنها أقرب إلى الصورة الرومانسية بنقائها وجمالها، تلك الصورة المليئة بالبراءة والنفاذ:

مساءً تتكسّر فيه الظلال

وتدخل أبوابنا العصافيرُ

بيتنا قصب يتعمق بالغناء

مواويل صيف تدور بقش الخطائر(1).

فهنا امتزج المكان بالزمان بالطبيعة بالغناء بالإنسان فيما تلي هذه الأبيات؛ فهو مشـــهد يجمع بين العناصر المكانية المألوفة في الواقع وبين المعالم الشعرية، ولكــن الطــاغي فيــه الأسلوب الفني حيث التشكيل المجازي وتأليف عناصر المكان بحيث يكون البعد الإيحائي هــو الواضح وليس الجانب المتعلق بالمشهد الواقعي. فهناك جمع بين المادي والمعنوي بما يــوحي بالصياغة المألوفة في الصورة الشعرية، حيث إنه زمن الطفل ومكانها، ولــذلك نجــد النبــرة الغنائية حاضرة في صوت الشاعر، ولعل أهم المعالم المكانية، تتمثــل فــي البيــت والنبــع والعريشة والدار والبيادر، كل هذه المعالم التي تتراوح بين الأماكن المغلقــة والمفتوحــة ذات طابع يقترب من ثبات الخطوط والألوان في اللوحة وإن لم يغب عنها عنصر الحركة أيضــاً، هناك اهتمام بالتفاصيل والملامح أكثر من الاهتمام بالتحوّل والانتقال كما ترى لــدى الشــاعر راشد عيسى، إنها لوحات طبيعية وذات طابع ذاتي شديد الخصوصية:

نسوّى طحين الكوّارة

خُبزاً ومباهج للفلاحين

في الطريق إلى بيتنا...

أشم رائحة البن والتبغ فيك (2).

إن حضور القرية يبدو طاغياً في الديوان، فهو شديد الانتماء إليها متمسك بهــا: إلــى تفاصيل القرية الهادئة، وهي مرتبطة أشد الارتباط بزمن الطفولة: غــزوات اللعــب بــالطين

---

(1) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص 11.

(2) نفسه ، ص 15.

والبنانير وعربات السردين [1]، فالمكان في الجانب الاجتماعي الذي هو محور اهتمام كتاب السيرة الذاتية النثرية، لا يحتل إلا حيزا محدودا، فيما عدا إشارات هنا وهناك إلى أسماء بعض الأماكن التي أنشأها الشاعر.

أما المكان في الذاكرة المسننة فله حضور طاغ، ولكن في إطار الصورة الشعرية الفنية أيضاً، ولهذا تركز الحديث عن المكان في ديوان العامري حول البيت، وهو المكان الحميم الذي نشأ فيه الشاعر واحتضن سيرة حياته والبيت أخذ أوصافاً متعددة ، فهو البيت الطيني الذي يذكر بمرحلة (الطفولة):

بيدها رتقت بيتنا بالطين

وحدها اثثت بيت الجنين

وارتقت سلما للقداسة

وحدها في السهاد [2].

وهو بيت الريش، وهو البيت الذي له رائحته الخاصة القريبة إلى وجدان الشاعر كما في قصيدته"رائحة البيت".

وكثيراً ما جاء ذكر البيت متصلاً بضمير الجماعة (بيتنا) في قصيدة (رائحة البيت) حيث يقول" بيتنا قصبٌ يتعتق فيه الغناء " [3] وهو بيت واقعي حيناً ومجازي في أغلب الأحيان، يأتي في إطار يتناهي فيه مع مواويل الصيف:

مواوبل صيف تدور بقش الحظائر

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة-بيت الريش"، مصدر سابق، ص 39.
([2]) نفسه، ص 5.
([3]) نفسه ، ص6.

والنبع تراتيل مسحوبة بالسطول[1].

وقد حرص الشاعر أن يولي البيت خاصة فيما يتعلق بمرحلة الطفولة على نحو خاص، حيث الأجواء الأسرية الحميمة، وكما الأشخاص القريبين إلى وجـدان الشـاعر: الأب والأم والجد والجدة. وهناك الأشياء الحميمة كالغرابيـل والشـواعيب والحطـب فـي المضـارب والعرائش والعربات والمناجل والقش والقصب والحظيرة، والقهوة[2].

والبيت قرين الحقل والبيادر والسحاب، فثمة وحدة مكانية شديدة الحضور فيها ينصهر الإنسان والمكان والأشياء والكائنات والطبيعة والظلال والجبال والأنهار[3].

غفوت على جبل اسندته البلاد على كتفيك .

أبيت سكون الظلال [4].

إن البيت والحقل والعريشة والتراب والفرس كلها رموز مكانيـة ذات بعـدين الأول: واقعي مستدعى من الذاكرة والثاني: فني أعاد الشاعر صياغته وتشكيله شعراً.

وتتكرر ظواهر المكان وتقنياته ومعالمه عبر رصد في لوحات شعرية، تتمازج منهـا الألوان والأصوات والحركة في هذه القصيدة مشيرا إلى بعض من أنماط السلوك التي سـادت منها الضرب ومن النظام الصارم:

تعبنا من الضرب

من صف الأدراج على الدور

ومن منسح الألواح

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص11–12.
([2]) نفسه ، ص11–13.
([3]) نفسه ، ص 15.
([4]) نفسه ، ص15.

نعود إلى البيت المشنوق على التل[1].

أما بيت الريش فهي قرية الشاعر التي يستقصى ملامحها ويرصد جزيئاتها بعد ستة اللاقطة التي تجوب أرجائها، وهو يستقرا كل ما فيها:

هي ذي قريتي

حقائب طينية تلتحى بالعشب

وتطلق من صدرها قبرات الحقول[2].

إن قصائد الشاعر في هذا الديوان تتناول هموم الفضاء الإنساني كما تلتقطه عدسة الشاعر كما تفعل بالنسبة للمكان فهو يعمل على تجسيد معاناتها عبر الصور ومشاهد ولوحات كما تفعل بالنسبة لأشيائها الأخرى فليست معنية بجوانب الشخصية بقدر عنايتها بجوانب العامة

امرأة تطحن الليل بالسهر الكامل

مشغوفة بالشخير الطويل [3].

فأهل القرية حملوا النهر في خطوط يديهم والجد واحد منهم، تتجسد معاناته في الهيشي المتصاعد من فمه الناشف، وهو يلخص هذه المعاناة في قوله :

هذا بيتي ....بقايا صهيل من فرسي الراحل نحو النبع

هذا جدي ...بقايا قهوته الدعجاء في الخشب

هذا جبلي ...بقايا دواب الحي في الظلل[4].

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 53.
([2]) نفسه ، ص 60.
([3]) نفسه ، ص 70.
([4]) نفسه ، ص 76.

إن الأمكنة المغلقة تبدو أكثر خصوصية، وعلى الرغم من أن القرية تعتبر من الأماكن المفتوحة إلاّ أن الشاعر يجعلها تبدو منغلقة حين ينسبها إليه، وتبدو أقرب إلى البيت، فهو دائم الربط بينها وبين الدار حيث تتداخل مساحة القرية مع مساحة البيت في خيال الشاعر وذاكرته:

نسحب أقدامنا باتجاه البيت

نقرص قفل الباب بطيئاً... بطيئاً (1)

ويتكرر ذكر الأماكن المغلقة كالغرفة مثلاً في موازاة القرية والنهر:

يعلو صوته في الغرفة

وتهتز الحيطان

لن نفعل هذا يا أبتي

سنقرأ ما تبقى من سفرك في الغرفة(2)

والحركة ما بين المغلق والمفتوح في خصوصيته وذاتيته يبدو معلماً مهماً فيما يتعلق بالديوان، فهو يحاول أن يشد الينبوع والنهر والبيادر والقرية إلى ذاته ناسباً إياها حاله، وإلى البيوت والغرف والعرائش والخطائر والكهوف والسيف، وكلها أماكن محدودة مغلقة إن الزمن الكوني يتناسب مع طبيعة المكان الذي يحتل مساحة واسعة في وجدان الشاعر، فبعض القصائد تستهل بذكر الزمن كما في قصيدة فخاخ الأب: في الصباح الذي

يعبق بالخيل والحيوانات الأليفة(3)

---

(1) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص 41.

(2) نفسه ، ص 42.

(3) نفسه ، ص 39.

وفي قصيدة الشتوة الأولى: في كل شتاء

نرقص كالعفاريت على المصطبة(1)

أما الحيّ فهو يتردد، على الرغم من أن هذه اللفظة ذات طابع مدني، ولكننا إذا قمنا بعملية إحصائية سريعة للألفاظ المكانية سنجد أن هناك محورين: الأمكنة الطبيعية المتعلقة بالظواهر الكونية في بعدها الوجداني، الرومانسي، والأماكن الحميمة التي تتعلق بالقرية وتستدعيها الذاكرة الوجدانية للشاعر، والجدول التالي يبين المفردات الخاصة بالأمكنة:

النبع	القرية	المنحور
القليعات	السنديان	السيول
الوديان	الصخر	الشوارع
النهر	الشريعة	الحدود
البيادر	الكهوف	الدروب
الغدير	المدرسة	السفح
الحقل	السطح الأسود	الحائط
البلاد	الجبال	الجبال
الدار	الريح	الأروقة
البيت	الطريق	القنطرة
سقف الدار	التل	باب المياه
الجداول	الحارة	المصب
القبر	الحدائق	الباب

(1) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص 63.

الصروح	النواعير	الجنة
الأعشاش	الواحات	النجوم
الخابية	المصطبة	الجرن
القرى	الأغاني	المربط
العرائش	المزاريب	العزرال (مكان مرتفع يبنى من الخشب والقصب)

ويتضح مما سبق أن الأمكنة الطبيعية ذات السمات الرومانسية تعادل، إلى حـد مـا – الأماكن الحميمة الخاصة بمرحلة الطفولة وبأسرة الشاعر.

وإن قصائد العامري أغلبها أيضا تبدأ بالإشارة إلى المكان، ومثال ذلك:

القصيدة	المطلع
1. رائحة البيت	رأيت مصابيح وجهي بلا لهب كانت الريح خرساء
2.تمائم جدتي	بالعزيز الذي تشيطن في الحي
3.العين الأولى	شاهدت أخي يلوذ بظلي
4. النهريون	اتكأت على النهر
5. تجاعيد الناي	خمس عيون / تسح صبابة في جيوب البيوت
6. إخوتي	السماء تسيح على كتفي
7. كثرة البيت	كثير على جبالي التي أسندت خدّها للبيوت
8. القليعات مملكة الطير	تتكسر أجنحة الطير في أروقة البيت
9. ممحلة البازلت	وأغلقت باب المسافة وحدي
10. تمرينات نهرية	وحيدا على كنف النهر ارصد تمرينه

11. باب البيت   على بابنا توتة وعنب

12. المرأة الأولى   شارع بالطريق إليك

فهذه القصائد مستهلة للإشارة إلى المكان وهذه إشارة ذات دلالة، إذ يحتل المكان بؤرة اهتمام الشاعر، لأنه القاعدة التي ينطلق منها في الحديث عن تجربته الذاتية.

الراوي:

يتبع الأديب إستراتيجية معينة عندما يقوم بكتابة نصٍ ما، يكون الهدف من هذه الإستراتيجية تحقيق خصوصية على نظامٍ ما، ليكون القارئ هو المحدد الأول لمسار تلك الإستراتيجية. وقد ذكر محمد خرماش ذلك عندما قال: إن هذا يعمل على "توجيه القارئ وترشده أثناء عبوره للنص وذلك أن النص لا يتهيأ كوحدة كلية قابلة للاختراق، وإنما تتم قراءته في خط زمني مسترسل باسترسال مقاطعه، وكلما دخل مقطع في الحقل البصري للقارئ كان أكثر تأثيراً عليه دون أن تغيب المقاطع الأخرى التي ترجع للخلف، ولكنها تستمر في التأثير على وعي القارئ ومجريات القراءة"[1] ولقد قام راشد في هذا الديوان باستخدام ضمير المتكلم (ت) و(نا) و(ي) وعلى الرغم من أن الراوي في هذه القصائد يبدو غائباً لكنه ما يلبث أن يظهر بضمير الأنا فعرفنا أن الجدة ميسا وطن والأوطان كما نعرفها [2] . وفي مرثاة الناي حيث يختمها بقوله: أبي دمعة الناي قوس الربابة أيقونة القافية[3].

هذا الاستخدام مدروس للدلالة على الذات، كيف لا والديوان كله سيرة ذاتية شعرية استحوذ من قبل الراوي على القسم الأكبر من العملية السردية كي تصبح العملية إبلاغية عن

([1]) د. محمد خرماش، مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي، الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، ع 9، سنة 2، بغداد، 1997، ص 39-40.

([2]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة-بيت الريش"، مصدر سابق، ص 19.

([3]) نفسه ، ص 31.

الذات، وفي الذاكرة المسننة للعامري يظل صوت الأنا هو السائد ، وان اختفت في بعض الأحيان ذكرا، وبقيت ضمنا كما في (تجاعيد الناي) (1)، وفي قصيدة (الثعالب) (2)، وفي القليعات (مملكة الطير) (3)، ولا يخفى أن الحكم على القصيدة الغنائية بمعايير الفن السّردي أمر لا يتسق مع طبيعة الشعر الذي يوظف السّرد وهو يتخذ منه وسيلة للبوح عكس القصة .

الوصف:

إن أهمّ ما يميز ديوان "حفيد الجن" هو الوصف الذي يعد أهم التقنيات الرئيسية لأنه يساهم في تصوير الحدث وتطويره، وراشد عيسى- كما أسلفت في أكثر من موضع- تشرّب الطبيعة والموسيقى منذ لحظة ولادته، وهذا الأمر انعكس على معظم أعماله، فوصف الحاجة وطفاء في مستهل الديوان يعتبر وصفاً تفصيلياً دقيقاً لهذه "الحاجة- حسبما يصفها راشد" وإنني لأجزم بأن لا صفحة واحدة من ذلك الديوان تكاد تخلو من الوصف بحيث جعلت راشداً يسيطر سيطرةً تامةً وكليةً على جميع نصوص الديوان لتندغم مع التجديد في القصيدة الحديثة بحيث جعلنا راشدٌ أمام لوحات فنية ومشاهد مسرحية عديدة في القصيدة الواحدة بحيث أجد نفسي عاجزاً عن الفصل بين ما يوصف وما يسرد، ولا يختلف عنه في ذلك محمد العامري في الذاكرة المسننة فالوصف هو التقنية الرئيسة ، ولكنها الصورة الوصفية الفنية التي لا تلتقط جوانب المشهد بحذافيره ، بل تعمل على تشكيله عبر لغة شعرية لا تستهدف نقل الصورة الخارجية ، بل تقدم إيحاءات تعبيرية فالسماء (التي ترفعها الأكتاف) والمساء (الذي تتكسر فيه الظلال) والقصب (الذي يتحقق فيه الغناء) و (المواويل التي تدور بقش الحظائر)

---

(1) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة-بيت الريش"، مصدر سابق، ص 42.

(2) نفسه ، ص71.

(3) نفسه ، ص 83.

فالصورة هنا تعبيرية استعارية مجازية وليست صورة واقعيـــة[1]، وفـــي قصـــيدة (شـــتاء الراعي):

في الشتاء الأخير

شممت تراب البيوت[2]

وفي قصيدة (طقس الختان) :

ذات صباح

جاءت تراتيل النسوة صاعدة باتجاه البيت [3]

نحن لسنا أمام وصف سردي ، بل وصف شعري في صورة فنية تنزاح فيها العبارات الوصفية عن سياقها المعتاد ف (الريح دائخة بالمناجل والذكريات) والإسلاف شجر يمشي ، الوصف هنا شعري اختلطت فيه العناصر المادية بالمعاني وتتداخل المرئيات بالمسموعات في تراسل للحواس فالفرس محسوس تطرقه الذكريات [4] والطحين يتحول إلى خبز ومبـــاهج [5] (والجبال تسنده البلاد على الكتفين) [6] صور خيالية ينسجها الشاعر في فضـــاء القصـــيدة لا على ارض الواقع (فالأغاني تطارد كالعصافير) [7]، إنه وصف بمقياس الشعر لا بمقيـــاس السرد.

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص 90.
([2]) نفسه ، ص 105.
([3]) نفسه ، ص 113.
([4]) نفسه ، ص 14.
([5]) نفسه ، ص 15.
([6]) نفسه ، ص 14.
([7]) نفسه ، ص 17.

وخيل القبائل تسرج بالفر [1] والنبض يتحول (إلى صهيل نبيل) [2] يقول: (سـويت ظلي قميصا يموج بريح المواسم) [3] ؛ حيث يعبر عن فنائه في الطبيعة وتوحده مع ظـواهر الكون في منحى رومانسي حيث ينهض الخيال بعبء التعبير ويعمل على تشـخيص الأشـياء والتفاصيل (فالجاروشة تجهش بالحنطة والنعاس) [4] والثياب تبكي الحائط المنقور، والأشياء والأشياء تتحول إلى معالم والمعالم إلى أشياء [5].

أما السرد فهو يتحول إلى حركة داخل الصورة يعمل على استكمال المشهد الوصفي أو يلتقط جوانبه ويعيد صياغتها في إطار الصورة الشعرية:

قرانا تراتيل خلوته   وكتبنا على جسمه لثغة

تتعثر بالماء

ألقمته جسدي والرياحين شناشيل مجنونة بالضياء

كانت مراياه تاريخ هذا التراب [6]

فالسرد هنـا إلمـام بجوانـب الصـورة وترميـز لعناصـرها لإنطاقهـا بالرؤيـة التعبيرية،والترميز يصل إلى درجة العمل على بناء الأسـطورة ،وهـذه وظيفـة شـعرية لا سردية،لا تهدف إلى تشكيل الحكاية وتعمل على منوال القص بل تعمل على نسيج الصورة في إطار التعبير السيري الكلي ، الذي لا يهتم بحكي الوقائع وسرد الأحداث وإنما بـالتعبير عـن السيرة الوجدانية النفسية التي تتكون بموازاة الحركة الزمنية والمكانية وهو ذات المنهج الـذي

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص 18.
([2]) نفسه ، ص 19.
([3]) نفسه ، ص 64.
([4]) نفسه ، ص 76.
([5]) نفسه ، ص 76.
([6]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص96.

نجده في الغالب في حفيد الجن لراشد عيسى، غير أن راشد يهتم بوصف الحوادث وبسـردها في كثير من قصائده التي تشكلت من خلالها السيرة الذاتية له ، ففي قصيدته الأولـى يـذكر الواقع التي تتشكل عبر الصورة الفنية ، ولكنها تحمل قدرا من الانتماء إلى الواقع :

في صبح الرابع من شهر حزيران

عام الواحد والخمسين

من منتصف القرن العشرين

فوق ذراع جبلي يمتد

كنمر أسطوري .....الخ

بهذي بالشعر ويرثي الانسان (1)

هنا يتحول التاريخ الواقعي جزءا من الصورة ويشكل خيوطها ومفرداتهـا ، ويتبـدى السّرد طاغيا على منطق الشعر أحيانا وموازيا له أحيانا أخرى.

الشخصيات:

تعتبر الشخصية ركناً أساسياً من أركان البناء الأدبي لأنه تحقق من التلاحم العفوي بين عناصر العمل الأدبي من زمان ومكان وحدث وأنواع سرد وتؤلف بينها والشخصـية عمـاد ومركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث مؤكدةً بذلك على المعاني الإنسـانية والأفكار العامة، ومن الطبيعي أن تكون الشخصية من الواقع- بالرغم من أنها مختلفة عنـه- إذ أنها تشكّل بديلاً فنياً للشخصية الواقعية تعكسها وتتجاوزها وتعبر عنها ليس شخصية فقـط بل فئة عن طريق قراءة وفهمه العام من خلال الخاص. وهناك طريقتان لتقـديم الشخصـية:

---

(1) راشد عيسى: حفيد الجن، مصدر سابق، ص 5.

المباشرة وغير المباشرة، فالتقديم المباشر للشخصية يعتمد على الوصف الخارجي للشخصية وتحليل عواطفها ودوافعها وأفكارها ويقدمها الأديب للقارئ جاهزةً؛ بينما التقديم غير المباشر لها يترك الأديب المجال لهذه الشخصية لتكشف عن نفسها بحيث يضع الأديب على القارئ عبئاً استنتاج صفات تلك الشخصية من خلال أقوالها واستجاباتها وردود أفعالها[1] ولقد قدّم راشد عيسى شخصياته- القليلة كأبية وأمه والحاجة وطفاء وميساء- بطريقة مباشرة بحيث كانت واضحةً للمتلقي؛ وهذه الشخصيات لها ما يوازيها في الواقع كالأب:

وأنا ابن أبٍ لا همّ له إلا عشق

نساء الجان[2]

وهذه أمه: ... امرأة سموّها المجنونة

أم الولد المجنون السهيان[3]

والحاجة وطفاء:

فهي العارفة بأخلاق الجن

القادرة على أن تلقي الجبل

على الجبل الكاهن بأحزان

الفقراء[4]

أمّا الجدة ميسا، فقد نالتْ النصيب الأكبر من التقديم المباشر:

الجدة ميسا خلقت

([1]) بتصرف عن هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 119 وما بعدها.

([2]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 15.

([3]) نفسه ، ص 15.

([4]) نفسه ، ص 9-10.

من ريق الشمس

فعرفنا أن الجدة ميسا وطن[1]

وقد تقدم الشخصيات بملامح واقعية حينا وبملامح أسطورية حينــا آخــر كالمحاجــة وطفاء:

أمرأة عيناها تقدح بشرار

ورؤوس أصابع يدها

حلزون ومحار

جُبّتها خيمة

نظرتها غيمة

وتململها إعصار[2]

يقدم الشاعر هذه الملامح نازعا عنها كل صفاتها الواقعية، حيث يوحدها مع الطبيعــة؛ فهي متولّدة من ظواهراها وحركاتها أشبه بالحركات الكونية، ليس كالحاجة وطفاء الشخصــية الوحيدة فحسب هي التي تتحول إلى كائن أسطوري بل إنه يصف نفسه، فهو يتبدى في الديوان شخصية أسطورية أيضا:

ولدٌ خجلٌ كطيور البحر

وملتبسٌ كمصب النهر

جميل كذنوب الشعراء

لكني .. لكني عدت لئلا

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 17-19.
([2]) نفسه ، ص 10.

تعمى أمي[1]

وكذلك ميسا تبدو كائنا أسطوريا أيضا.

الجدة ميسا خُلِفت

من ريق الشمس

أنزلها الله إلى قريتنا مع

موكب غيم يحرسها[2]

واضح أن الجدة ميسا شأنها شأن وطفاء والولد الجنى لهم جميعا ملامحهم الأسطورية التي تجعل منهم شخصيات شعرية غير واقعية في حين أنهم طالعون من صميم الواقع.

وفي المقابل فإن الأشياء تتحول شخصيات حيّة كما فعل في قصيدة(حذائي) فهو يتبع تطوره، ويجعله مواكبا لمراحل عمره المختلفة[3]، وكذلك الناي[4]، فهو يتحول إلى قناع للأب ويحمل ملامح أسطورية (يشرب اللحن من فم الجن) ولكنه في المقابل يظل يحتفظ بملامحه البشرية[5].

إن قصائد راشد عيسى مجملها تقوم على بناءالشخصيات، وهي ذات سمات متباينة بعضها بشري والآخر جني وبعضها أشياء وبعضها أحياء، وهذا الجدول يبين نماذج الشخصيات وأنماطها في ديوان "حفيد الجن " لراشد عيسى:

شخصيات الأحياء الواقعين شخصيات الأشياء والكائنات شخصيات غير واقعية

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 13.
([2]) نفسه ، ص 16.
([3]) نفسه ، ص 20.
([4]) نفسه ، ص 25.
([5]) نفسه ، ص 25.

الأم	الحذاء	بركوس
الأب	الناي	زادوش
الحفيد	قوس الربابة	جركوس
الحاجة وطفاء	السرير	
الجدة ميسا	النمر	
مختار القرية	الديك	
عميد الرعاة	الكبش	
الملتبس	الضبع	
المرأة	السراج	
نمر الخمسين	المغارة	
	المفتاح	
	الشجرة	

ومن الواضح أن جميع هذه الشخصيات تتحول إلى نماذج وأنماط تعبر عن جوانب مختلفة في حياة الشاعر راشد عيسى.

هذا التقديم- بالإضافة لنفسه كراوٍ- جاء مثيراً للمتلقي بحيث جعله يعرف ويكتشف أدق خلجات نفس هذه الشخصيات مما يجعله يحبها ويتعاطف معها لأنها بدت مقنعة ومدهشة والشخصيات لدى العامري هي أيضا شخصيات حقيقية ولكنها عند الشاعر تتحول إلى كائنات أخرى ذات أبعاد شعرية وأسطورية موغلة في فضائها الخاص، فالجد والأب والإخوة والغائب والنهريون كلها شخصيات حقيقية في حياة الشاعر ولكنه يقدمها على نحو مختلف وهو يحوّل شخصياته إلى كائنات شعرية أسطورية كما يفعل راشد عيسى(هاهو أبي قامة من السنديان

جبروت منحوت من الصخر)[1]، وكذلك الصبايا فهو يصفها بأنها (صفوف تؤجل موالها للنبع) [2] (وهذه الشخصيات فارعة كالجبال التي حملت زهر الحياة على كفها) [3] وتولج الدمع بالضحك ، ويتداخل الأشياء بالإحياء .

كان أبي يجمع حطبا

مع أمي الحبلى بي[4]

وتكاد القصيدة بكاملها تروي التفاصيل الحقيقية للحظة الولادة ، ليس هذا فحسب ، بل إن الشاعر يورد حوارا بين الأب والأم ليس بعيدا عن الواقع ، وان مزجه بعبارات رمزية ، وقدّم صورا وصفية حقيقية للواقع إلى جانب الملامح الخيالية :

نقز أبي كحصان ارعن

قبل أمي بين العينين

وشرق الخد

وغرب الرقبة

صحاها.. مال عليّ

وقطع الحبل السّري

بشبريته .. الخ [5]

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص 40.
([2]) نفسه ، ص 40.
([3]) نفسه ، ص 59.
([4]) نفسه ، ص 5.
([5]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 7.

ولكنه لم يمض في سرده الواقعي إلى أخر الشوط ولافا وصفه الذي تتمازج عناصره مع الخيال ، بل اخذ يوغل في رسم خيالاته في اقتراب واضح من الأسطورة وتشكيل الرمز

يا عيّوش

نحن طيور لا أعشاش لها

لا ريش

والصيادون كثيرون

ظاهرهم إنسيون

وباطنهم غيلان ووحوش [1]

ويمضي في السّرد والوصف والحوار وتشكيل الصور الفنية في إطار سردي يعتمد على الرمز، ويجتهد في مزج الحسي بالمعنوي والسّردي بالوصفي والحواري في آن واحد. والشخصيات تبدو أشبه بالنماذج والرموز والأقنعة الفكرية التي يعمد إلى تشكيلها من خلال الأشياء أيضا، كما نلاحظ في قصيدته مرثاة الناي، فالناي هنا هو الأب وهو الفن والشعر وهو رمز للإبداع ، فهو الناطق باسم الشاعر (ناطقا باسمه وباسم التباعي) [2].

البنية اللغوية:

تعد اللغة من أهم مقومات النص الشعري، ذلك أنها تحتوي مقدر الشاعر على التعبير وتصوير الأشياء من حوله. وتعكس انفعاله بالحدث من خلال صيغها وألفاظها المحددة سياقاً بما يكفل حضور عملية التفاعل بين المتلقي وشعر الشاعر وبما أن الدراسة بصدد شاعر

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 9.

([2]) نفسه ، ص 25.

أندلسي تميز بلغته فلابد للباحث أن يفكك خيوطها وأن يقف على أبعادها من أجل الوصول إلى هدفها الأعمق الذي ترمي إليه.

بناء على ذلك سيقوم هذا الفصل بدراسة لغة الشاعر التي أرادها لقصائده محاولاً الكشف عن مكنونها من خلال المحاور التالية:

- **الصيغ الصرفية**

- **اسم الفاعل:** تتميز اللغة العربية بأنها لغة اشتقاقية وهذا يعني أن هناك مادة لغوية مثل (ك، ت، ب) يمكن تشكيلها على هيئات مختلفة، كل هيئة لها وزن خاص، ولها وظيفة خاصة، كأن تقول مثلاً (كاتب)، أو (مكتوب)، أو (مكتب)، وأنت تلاحظ أن مثل هذه العملية أنها تجري داخل المادة اللغوية السابقة وتشكلها تشكيلاً جديداً وهي العملية التي تعرف بالاشتقاق(1).

وأن اسم الفاعل "اسم مصوغ من المصدر للدلالة على الحدث والذات ويكون معناه التجدد والحدوث" وبما أننا إزاء لغة الشاعرين اهتما بالاشتقاق.

- **اسم المفعول:** إذا ما برزت صيغة اسم المفعول داخل النص الشعري فإنها تسهم في تماسك أبياته وتلاحمها، وتكون وسيلة من وسائل الشاعر الموصول إلى بناء شعري جميل لأنها تعمل على إظهار الوحدة العضوية داخل النص وتضفي عليه موسيقى عذبة ولحناً غنائياً جميلاً، كما تعمل على بث طاقة إيحائية داخلة، إضافة إلى كل ذلك فقد تشارك غيرها من الصيغ في التأثير على نفسية المتلقي بما تحمله من دلالات تعمل على إثارته ليكون متأثراً بالنص منفعلاً معه.

---

(1) عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، 1984، ص 75.

- **صيغة منتهى الجموع:** تنتشر داخل الدواوين بنسب عالية، غير أن مجيئها كان بطريقة أخرى وهدف آخر مختلفين عن تلك الطريقة والغاية التين جاء من أجلهما اسما الفاعل والمفعول فعلى الرغم من أن ثلاث الصيغ المذكورة عملت على إظهار المعنى وفك مغاليقه وعملت أيضاً على إبراز الأبيات بحلالها الموسيقية الزيدونية إلا أنها اختلفت فيما بينها بطريقة كل منها.

تتعدد صيغة منتهى الجموع في شعرهما وتبرز بطريقة تثير حماس المخاطب، كي يحاول قراءتها وتتبعها وبالتالي الكشف عن قانونها الذي رسمه الشاعر، والذي جعله خلاصة لما يدور في ذهنه وما يرتسم في باله من قيم دلالية وموسيقية موحية في نصه الشعري، وهذا الحضور المكثف لهذه الصيغة يمنح المتلقي فرصة، لأن يملك مفاتيح النص، لأن علائقه تتكشف وتتضح خيوطها من خلال تجاذب في المعنى والموسيقى يمنحها تكرار صيغة بعينها داخل المجموعة الشعرية الواحدة.

استخدم الشاعران الصيغ الصرفية في ديوانهما بشكل كبير وترك لها دوراً فاعلاً في بناء نصه الشعري، حيث كانت هذه الصيغ متعددة الأشكال فظهر منها اسم الفاعل واسم المفعول وصيغة منتهى الجموع وقد أدى كل منها دوراً بنائياً داخل القصيدة ودوراً موسيقياً، مما يعني أنها صيغ ذات صلة وثيقة بإبداع الشاعر، فكانت بما تؤديه أصواتها من جماليات عامل جذب للمتلقى الذي تستعذب أذنه هذه النغمة الجميلة التي تتردد بشكل متتال.

- **التكرار**

يشكل التكرار ظاهرة أسلوبية داخل النص الشعر فلا يأتي عبثاً وإنما يعمل على إضاءة عتمته وإنارة مصابيحه من جانبين: الأول منهما يتعلق بإظهار الوحدة العضوية للنص بحيث تبدو الأبيات في داخل النص متماسكة يمسك بعضها برقاب بعض، وكأنها قد انتظمت

في عقد فريد، وأما الجانب الآخر فهو لا شك متصل بالقيمة الجمالية التي يحدثها أسلوب التكرار من خلال الكشف عن مشاعر الذات وإدهاش المتلقي بشعرية الشعر[1].

وقد تردد التكرار في الدراسات النقدية العربية القديمة حيث نوه النقاد القدامى بأهميته في بناء النص الشعري محددين معناه لغة واصطلاحاً فورد "التكرار" وقد يقال التكرير، فالأول اسم، والثاني مصدر من كررت الشيء، إذا أعدته مراراً، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكته' ويقول أن أبي الأصبع في شأن التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد[2].

ويبتدئ التكرار بشكل جلي في الشعر العربي عامة، إذ استخدمه الشعراء القدامى في أشعارهم وقد يعود ذلك، لشعورهم بوظيفته التوكيدية على المعنى والفكرة، ولطبيعة موسيقاه التي تظهر داخل النص الشعري، "فالمثير في التكرار إذن على الإطلاق إما أن يعود على الإيقاع وإما أن يعود على موضوعه"[3] . والتكرار عادة ما يكون في الحرف والكلمة والأنساق، وكلها تحاول تجلية النص، وفك مغاليقه؛ ولأن الأمر هكذا حاول الباحث دراسة التكرار في شعر ابن زيدون من خلال:

- **تكرار الحرف:** "لتكرير الحرف في الكلمة مزية سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاه والثانية إلى معناها"[4] ومن ناحية أخرى يمثل تكرار الحرف بعداً أسلوبياً في شعر الشاعر، إذ إنه يحدث جمالية أسلوبية تتعلق ببناء النص العضوي ووحدته وتماسكه، وتعد مفتاحاً لدراسته وتفكيكه وفهمه.

---

(1) يوسف عليمات، بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجاً أطروحة ماجستير، جامعة اليرموك، 1999م، ص 91.

(2) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان وإعجاز القرآن، ج2، ص 375.

(3) عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، 1986، ص85.

(4) نفسه ، ص12.

- **تكرار الكلمـــة:** يظهر تكرار الكلمة في الشعر العربي بشكل واسع، ومـــا كـــان هـــذا الحضور ليكون لولا فائدته في ترابط وشائج النص وعلائقه، ولولا أهميته في إبـــراز دواخل الذات الشاعرة، وإيضاح مراميها؛ لأن اللفظ المكرر ينبغي أن يكـــون وثيـــق الصلة بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنـــه لا بـــد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية، وإلى جانب هذا لا بد أن يؤدي هذا الشكل التكراري إلى موسيقى داخل القصائد الشعرية.

إن التراكيب المتصلة بالنحو والصرف وأنماط الأســلوب ســواء كانــت تقريريـــة أو تصويرية، بالإضافة للخصائص المتعلقة بالسمات الشعرية واختيـــار المفـــردات تمثـــل لغـــة الشاعر. ومما لاشك فيه أن اللغة هي المادة الأساسية في الإبداع الأدبي، وأن القصائد هي بناء لغوي، وبالتالي فإن أي حديث نظري أو تطبيقي سيعتمد على هذا البناء، وقد كان لثقافة كـــل من راشد عيسى ومحمد العامري دور هام في توظيف وتطويع اللغة لتلائم هذه القصائد.

المستوى التصويري(1):

إن استخدام الصورة الفنية يساعد الأديب على نقل فكرة ما وعاطفة ما للمتلقـــي وهـــذه الفكرة والعاطفة لهما دلالة وقيمة شعورية معينة، فاستحضار المشـــاهد والأشـــياء واســـتدعاء الواقع والذكريات حقيقة لا وهم، لذا كان الوصف– كما أسلفت في بداية هـــذا الفصـــل– هـــو العنصر الأكثر حضوراً فإن من أهم خصائص الصورة في ديوان راشد عيسى التقاط الصورة المشهدية أو اللوحة، ولكن الأكثر حضورا هو المشهد.

---

(1) بتصرف عن هيام شعبان، السرد الروائي في إعمال إبراهيم نصر الله، ص 46 وما بعدها.

غير أن رسم المشهد في الشعر يختلف عن النثر، فلم يكن المشهد ملتقطا بعدسة كاميرا تنقل مظاهره، بل أن الشاعر يلجأ إلى تعبئة معالم المشهد بالمجاز وتشخيص هذه المعالم بحيث تكون حافلة بالحركة والحياة، وإن بدت بعض المظاهر ذات صلة بالواقع، ففي قصيدة "حفيدة الجن الأزرق" تتضح لنا طريق الكاتب في صنع المشهد حيث الاستعارات التي تخيل الجمادات إلى كائنات تتداخل مع العناصر الواقعية التي يستمدها الشاعر من ذاكرته:

فوق ذراع جبليّ يمتدّ

كنمر أسطوريّ

كان أبي يجمع حطبا

مع أمي الحبلى بي [1].

هذه الصورة واقعية الملامح، ولكنها اعتمدت في تشكيل عناصرها الأساسية على الاستعارة حيث تحول الجبل إلى كائن حي له ذراعان ويشبههما بالنمر الأسطوري، بينما بقية عناصر المشهد تبدو واقعية حرفية، وهذا المنهج يكاد يكون سائدا في أغلب قصائد الديوان.

إن التصوير لا يقتصر على المشاهد المكانية فحسب بل يشمل كافة النماذج والشخصيات التي يقدمها راشد عيسى إذ يمزج بين الملامح الواقعية والمعالم الأخرى.

إنه في المنحى التصويري يعمد إلى تحويل الداخل النفسي إلى ظواهر كونية خارجية:

فجاوبها صدى الوديان في روحي

وقال لها:

يقيناً أنت واهمة[2].

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص5.

([2]) نفسه ، ص 73.

هذا الكشف النفسي لنمر الخمسين يدفع المتلقي لتكوين صورة عن هذا النمر الـذي لا يزال باستطاعته العطاء، والعطاء بلا حدود من خلال حوار بينه وبين المرآة التي ثـار فـي وجهها هذه المرة ضمن لغة تمتلئ بالحجج والبراهين على أنها مخطئة.

أما محمد العامري فإن صورة المشهد أبرز عنده، لأنه في الوقت الذي اهتم فيه راشـد عيسى بالشخصيات اهتم العامري بالأمكنة كما أسلفت، لذا كانت قصائده سلسة متتابعـة مـن المشاهد التي يرسمها للقرية والبيت والحي والنبع والعريشة وما إلى ذلك، وغيره بين الأشياء والمعاني في مثل قوله:

والنبع تراتيل مسحوبة بالطول

صبايا يخطن مناديلهن بالحلفاء

نبات بري يعيش على ضفاف الأودية

يستعمل في صناعة المدارج والحظائر (1)

وعناصر الصورة عنده تمتلئ بالأشياء والتفاصيل التي يبدو مولعا في تتبعها: الحطـب والجمر والعربات، والمناجل، ويعمد إلى بث عناصر الحياة في الأشياء شأنه في ذلـك شـأن راشد عيسى وإن كان أسلوب كل منها يختلف عن الآخر بعض الشيء، فراشد عيسى يجعـل من الأشياء رموزا دالة على الإنسان، في حين يظل العامري واقعيا؛ فيصف الأشياء بوصفها تفاصيل للمشهد، ولكنه يستعير لها بعض الصفات الإنسانية في مثل قوله:

والريح دائخة بالمناجل والذكريات

بابنا خشب ضالع بالمسامير (2)

([1]) محمد العامريّ: ديوان شعر " الذاكرة المسننة–بيت الريش"، مصدر سابق، ص 12.
([2]) نفسه ، ص 13.

وهو يذكر الأشياء القديمة بمسمياتها، لهذا يضطر إلى شرح هذه المفردات في الهـامش مثل: عقد القناة، والحصيرة، والسدرة، والكوارة، والجاروشة، والعزرال، والمذود، واليبنوت، والطاس، والبنانير، والخرز، والخابية، والعوصلان، والطرفاء، والشريعة...الخ.

المستوى التقريري: [1]

هو المستوى الذي يعبّر فيه الاديب عن أفكاره ومشاعره بطريقة مباشرة دون اللجـوء إلى التخيل عن طريق استعمال عناصر الصورة اللفظية وبما لها من دلالات لغوية لا يمكـن أن تحقق إلاّ باستعمال لغةٍ مباشرة تعبر بدقة عن الغرض الذي يسعى الأديب لتوصـيله إلـى المتلقي، وهذا واضحٌ في أغلب أعمال راشد، حيث أنه وظّف اللغة المحكيـة (العاميـة) فـي بعض دواوينه من أجل ايصال فكرة ما إلى المتلقي بأبسط الطرق؛ انظر معي:

(نتش) الشبابة

(نقز) أبي كحصانٍ أرعن [2].

كان أبي يرفش في بطني

"بالبسطار" إذا ألعب كرة [3].

والعديد من الصور الشعبية التي وظفها راشد عيسى فاحسن توظيفها وذلك يثيـر فـي نفس المتلقي احساساً بأن راشداً يستعمل لغةً بسيطةً متعارفاً عليهـا لإيصـال فكـرة بسـيطة وبالتالي فإن القارئ سيجد لغةً لا تبتعد بمفرداتها عن مستوى الكلام العـادي. إن مثـل هـذا التوظيف المباشر للغة يمنح القصيدة تكثيفاً دلالياً وإيحاءً مباشراً يتشكل من خـلال اسـتدعاء

([1]) بتصرف عن هيام شعبان، السرد الروائي في إعمال إبراهيم نصر الله، ص 46 وما بعدها.

([2]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 6-7.

([3]) نفسه ، ص 21.

الدلالة المتجذرة في نفس المتلقي، ومن ثم تأكيد صورة الواقع الراهن، انظرا معي كيف يعامل راشد حذاءه:

حين توظفت شريتُ حذاءً
أغلى من نصف معاشي
لم يلبس قدماً قبلي
....
عمّر عندي عامين ولما
كَثُرت فيه الرقع
....
قبرتُ حذائي
وقرأتُ عليه ترانيم جنوني
وبكيت(1).

إن المتلقي لهذا النص يقف على صورٍ متجلية في اللغة تستحضر الواقع اليومي لكثير من الناس الذين لا يملكون المال لشراء ما يلزمهم، وهذا التوظيف- من قبل راشد عيسى- لتعميق الاحساس عند المتلقي بقيمة القرش الذي يشقى الإنسان العادي كي يحصّلهُ.

وقد عمل الشاعر على اكساب مفرادته بعدا رمزيا في العديد من قصائده، فاللغة المجازية تتداخل مع اللغة الواقعية، ولغته حافلة بأشكال مختلفة من البلاغةٍ كالتشبيه والاستعارة....الخ. فمثلاً، إستخدم راشد أداة التشبيه (الكاف) في غير موضع:

---

(1) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 23.

فوق ذراعٍ جبليٍّ يمتّدُ كنمرٍ أسطوريّ[1].

أمّا الاستعارة، فهي كثيرةٌ أيضاً:

طالعٌ شرّقَ دمعتي[2].

أتقهوى دمي.

لبستُك حلماً[3].

ولفّعتُها بغصون شبابي[4].

والكناية أيضاً لها نصيبٌ في شعر راشد:

كفيلٌ بجرحي

بحبّة قمحي[5]

(حبّة قمحي) كنايةٌ عن المعيشة. كذا المجاز، ذُكِرَ في أكثر من موقع:

ماذا يفعل ولدٌ برّانيٌّ مثلي

إلاّ أنْ يهذي بالشعر[6].

هذا الولد البرّانيّ – ذو اليومين من العمر – لا يهذي بالشعر، ولا يرثي مغزى الإنسان؛ إنَّه مجاز مرسل علاقته إعتبار ما سيكون. ويُلاحظُ أيضاً أنَّ راشداً إستخدم الجمل القصيرة من أجل الدلالة على عمق المعنى، كما وإستخدم الجمل الفعليّة كإشارةٍ منه على كثرة الحركة وديمومة التنقّل وذلك ضمن الأسلوب الخبريّ الذي يدلّ على أنَّه سينقل شيئاً للمتلقّي.

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 5.

([2]) نفسه ، ص 44.

([3]) نفسه ، ص 49.

([4]) نفسه ، ص 50.

([5]) نفسه ، ص 48.

([6]) نفسه ، ص 15.

لغة الحوار ومقاطعها[1]:

إن أحد أنماط التعبير الفني هو الحوار الذي يكتسب أهميته بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على كسر رتابة الحكي مما يجعله قريباً من قلوب المتلقين واسماعهم مما يمكن الاديب من الكشف عن الأحداث بسهولة. والحوار يركز على الشخصية ويكشف عن حالتها النفسية والاجتماعية والمادية وما وراء هذه الأبعاد، ويجعلها ترفع الحجب عن عواطفها وأحاسيسها. وعلى الرغم من أن راشداً لم يلجأ للحوار إلاّ في قصائد بسيطة من ديوانه، إلاّ أنه استخدمه كعنصر مساعد ليوصل فكرة ما مثل حواره مع المرآة في قصيدة "المرآة" حيث تناوب هو والمرآة الحديث ضمن المشهد الواحد مباشرة:

قلت: إن المرآة

لا شك خانتْ

فبكتني المرآة

ثم أجابتْ

خانك العمر

لم تخنك

المرايا[2].

وفي "تداعيات نمر الخمسين" يجري الحوار بين راشد والمرآة بطريقة مباشرة خاليةٍ من أي تعليق مما يعطي مجالاً للمتلقي بأن الشاعر يتسم بالشجاعة والجرأة في المحاورة:-

فقالت لي:

([1]) بتصرف عن هيام شعبان، السرد الروائي في إعمال إبراهيم نصر الله، ص 212 وما بعدها.

([2]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 71.

"أبارك عيدك الخمسين

فجاوبها صدى الوديان في روحي

وقال لها

يقيناً أنت واهمة

فلا تثقي بأن النمر إن يهرم

يغادر قلبه العالي[1].

هناك إرادة قوية ومصرة على مواصلة العطاء والحياة حتى وإن هرم الجسد، فالخمسين بحسب وجهة نظر راشد ما هي إلاّ:

بدء سؤال تكويني

وبدء اللثغة الأولى لطفل

لم يزل يخلق[2]

يتضمن هذا الحوار درجةً كبيرة من الإصرار والإقدام بحيث وقفت المرآة عاجزة عن الرد:

رأيت زجاجها المصقول مكسوراً[3]

خلاصة القول، إن الحوار عند راشد مستخدم ليؤدي وظيفة ثابتة هي ثباته هو نفسه في وجه تحدياتٍ يعاني منها ليكشف عن طبيعته الحقيقية.

([1]) راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، مصدر سابق، ص 73–75.
([2]) نفسه ، ص 77.
([3]) نفسه ، ص 77.

كما يلاحظ عند راشد– بشكل عام– أن لغته السردية اتسمت بالتصوير والايحاء والرمز المتعدد الدلالات، وهذا يدّل على الانغماس في الواقع والاصرار على تصوير ما هو جوهري ليرقى بالعمل الأدبي فنياً. ومما لا شك فيه أن لغتـــه اتســـمت أيضـــاً بالبســـاطة والوضـــوح والتقريرية وذلك كي يوصل الفكرة للمتلقي بأبسط الطرق.

الخاتمـــــــــــــــــــــــــــــة

بعد أن حاولت أن أتناول بالدراسة ملامح السيرة الذاتية في نماذج من الشعر الأردني، ووقفت عند ديوان الشاعر مصطفى وهبي التل باعتباره يمثل في مختلف قصـــائده محطـــات مهمة من سيرة الشاعر الذاتية ثم ركزت في الفصل الثاني والثالث على ديـــواني الشـــاعرين: راشد عيسى ومحمد العامري خلصت إلى ما يلي:

أولا: السيرة الذاتية في الشعر لها سماتها الخاصة التي تختلف عن السيرة الذاتية نثرا، كما أن الشعر بعاقد هو صدى لأدوات خاصة في حياة الشاعر، وفي الشعر الأردني على وجه خاص تبدو أصداء السيرة الذاتية أكثر وضوحا بحكم المرحلة التاريخية التي قيل فيها هذا الشـــعر – فقد رصدت قصائد الشعراء أهداء من المعاناة الذاتية.

ثانيا: إن الديوانين اللذين اعتبرهما صاحباهما سيرة ذاتية شعرية لهما لم يكن الشاعران بينهما معنيين برصد وقائع حياتيهما على النحو المألوف في السيرة الذاتية المعروفـــة، بـــل كانـــت القصائد فيهما تدور حول انعكاسات الوقائع والذكريات والمواقف وإعادة تشكلهما شعرا.

ثالثا: إن ما يميز الديوانين بوصفهما سيرتين شعريتيين كونهما يضمان في سياق واحـــد مـــا ينتاب حياة الشاعرين في محطات مهمة، وخصوصا في مراحل الطفولة والنضج من مواقـــف كان لها تأثيرها الواضح في وجدان كل من الشاعرين.

رابعا: لقد عبرت السيرة الذاتية الشعرية عن رؤية أصحابها الذاتية للمكان والمرحلة التاريخية عبر بنية سردية اعتمدت على الوصف في الدرجة الأولة، وهذا الوصف تداخل معـــه علـــى نحو أو آخر لون من ألون السرد بإيقاعه البطيء ، وقد كان للبيئتـــين المكانيـــة، ممثلـــة فـــي الطبيعة لدى راشد عيسى على وجه الخصوص لظروف تتعلق بتجربته الخاصة، أمـــا البيـــت والقرية.

خامســا: لقد كشف ديوان عرار عن مزاجيته، من هنا كانت قصائدها متنوعة فــي اتجهاتهــا ومتباينة في موقفها، وتعبر عن رؤية لا تنتظم في سياق محدد، ولكنها تكشف عــن تركيبــة متفردة ثرية في ثقافتها ومتميزة في تعاطفها مع الفقراء والطوائف المهمشة.

أما راشد عيسى فقد كشف عن تأثير مرحلة الطفولة في تكوينه النفسي واتجاهه الشعري، وكان لغربته ومعاناته في مختلف مراحل جياته دور في إبداعه.

أما محمد العامري فكان شديد الارتباط بقريته وأمكنتها وأشيائها وبأسرته، وكــان شــديد التعلق ببيئته وذكرياته.

سادسا: لقد تبدى موقف الشعراء الثلاثة في دواوينهم، فكان راشد عيســى مرتبطــا بقضــية ومشدودا إلى موقف عام يتمثل في رؤيته لعالمه الخاص، ومحاولة استكشاف ذاتــه كشــاعر تشكل بفعل عوامل عديدة أثرت في نفسه، ومن بينها المرأة.

ويتشابه الشاعران: العامري، وراشد عيسى في حديثهما عن الطفولــة واعتنائهمــا بهــذه المرحلة في حياة كل منهما، ولكن بأسلوبين مختلفين، ولكن راشد عيسى يمضي قدما ليتجاوز مرحلة الطفولة إلى آخر مرحلة في مسيرته.

سابعا: لا نستطيع أن نتبين ملامح بنية سردية متكاملة في سيرتي الشاعرين المدروسين، ذلك أن طبيعة بناء الديوان عبر قصائد مستقلة لا تتكفل بوجود مثل هذه البنية، ولكن ثمة ملامــح زمانية واضحة يمكن استكشافها في النماذج التي درستها، أما المكان فهو الأبرز عند العامري بينما تبدو ملامحه عامة غير محددة عند راشد عيسى، وكذلك فإن الراوي يبدو منظوره الذاتي بحكم انتمائه إلى الشعر الغنائي، ونلمح تعددا في الشخصيات التي توزعت ما بــين النمــاذج والأنماط.

ثامنا: ينتمي الخطاب الشعري في الدواوين الثلاثة إلـــى لغـــة شـــعرية حافلـــة بالانزياحـــات والمجازات والرموز، تنطوي على بعض المفردات العامية والمسميات المكانية.

قائمة المراجـــــــــــــــــــع

(1) المراجع والمصادر العربيّة:

أ. كتب المراجع:

- إبراهيم، عبدالله، السيرة الروائية : إشكالية النوع والتهجين السردي ، مجلة تـــزدى ، مؤسسة عمان للنشر العدد 14 ، 1998 .
- إدل، ليون: فن السيرة الأدبية. ترجمة: صدقي حطاب. دار العودة، بيروت، ص118.
- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنّيّة واللغويّـــة، دار الثقافة، بيروت، لبنان. (بدون تاريخ).
- البابطين، ع. س.: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، د.م، 1995، م1.
- بدوي، عبد الرحمن: سيرة حياتي. المؤسسة العربية للدراســـات والنشـــر، بيـــروت، 2000.
- التل، مصطفى وهبي: ديوان عشيات وادي اليابس. جمع وتحقيق: زياد الزعبـــي. دار الثقافة، عمان، 1982.
- جنيت، جيرار. خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ط2، ترجمة: محمد معتصم وعبـــد الجليل الأزري وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،1997.
- الحكيم، توفيق. فن الأدب، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة.
- حمدان، يوسف: أدباء *اردنيون كتبوا للأطفال ــ* معجم ، دار الينابيع، عمان 1995.
- الحمداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ط1، المركـــز الثقـــافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، آب 1991.

- خرماش، محمد: مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي، الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، ع 9، سنة 2، بغداد، 1997.
- الخطيب البغدادي، أحمد بن علي: تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت.
- الدليمي، منصور نعمان نجم،. إشكالية الحوار بين النص والعرض في المســرح،ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن.
- الراجحي، عبده: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية للطباعــة والنشــر، بيــروت، 1984.
- أبو الرب، توفيق: قراءات في الأدب الأردنيّ، عمّان 1990م.
- الرباعي، عبد القادر: عرار: الرؤيا والفن(قراءة في الداخل). أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2002.
- روثفن، ك.ك: قضايا في النقد الأدبيّ، ترجمة الدكتور عبد الجبّار المطلبــي، مطبعــة دار الشؤون الثقافية العمّة، بغداد 1989م.
- رولان بورنوف، اوليه، عالم الرواية والشعر، ترجمة تهاني التكرلي، مراجعة فــؤاد التكرلي، محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.
- رولان، بارت. التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب طرائق تحليــل الســرد الأدبــي، ترجمة: جسن بحراوي وبشير القمري وعبد المجيد عقار، منشــورات اتحــاد كتــاب المغرب، الرباط،ط1992.
- الزوزني، الحسين بن أحمد بن الحسين: شرح المعلقات السبع. دار المعرفة، بيروت، 2003.
- السيد عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت.

- شاكر ، تهاني عبد الفتاح: السيرة الذاتية في الادب العربي: فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
- شاكر، تهاني عبد الفتاح: السيرة الذاتية في الآآدب العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
- شخاترة، خولة. بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان.
- شرف، عبد العزيز: أدب السيرة الذاتيّة،الشركة المصريّة العالميّة،القاهرة 1992م.
- شكري، هياس خليل:، قصيدة حديث عائلي ، جدلية الموت والحياة.
- الصكر، حاتم: السيرة الذاتيّة النسويّة: البوح والترميز القهري، مجلّة فصول، عدد 63 شتاء وربيع 2004م.
- عبّاس، إحسان: فنُّ السيرة، دار الشروق، بيروت 1973م.
- عبد الخالق، غسان اسماعيل: دوافع التجربة الشعرية عند عرار مقترب نفس السنة. تحرير فخري صالح، المؤسسة العربية ، دار الفارس، 1997.
- عبدالمطلب، محمد: تداخلات الرؤية والسرد والمكان في رواية هالة البدري (منتهى) مجلة فصول، م 16، ع 4، 1998.
- عبيد ، محمد صابر: سحر النص (من أجنحة الشعر إلى أفق السرد) قراءات في المدونة الإبداعية، لإبراهيم نصر الله ، أمانة عمان ، 2008 .
- عبيد، محمد صابر: السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، عمان، 2008.

- العدوان، أمينة: الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشـــر، بيروت1990م.
- العدوان، أمينة: دراسات في الأدب الأردنيّ المعاصر، رابطة الكتّاب الأردنيّين، عمّان 1976م.
- عليمات، يوسف :بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينـــة نموذجـــاً أطروحـــة ماجستير، جامعة اليرموك، 1999م.
- العودات، يعقوب: البدوي الملثّم: عرار شاعر الأردن، دار القلم، بيروت 1980م.
- ابن الفارض، شرف الدين عمر بن علي: ديوان ابن الفارض. دار صادر، بيـــروت، 1998.
- لوجون، فيليب: السيرة الذاتيّة والميثاق والتاريخ الأدبيّ، ترجمة عمر حلّي، المركـــز الثقافي العربيّ، بيروت 1994م.
- المبخوت، شكري: سيرة الغائب، سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كـــاب الأيـــام لطـــه حسين، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.
- مبروك، مراد : توظيف الشخصية الغجرية للآداب العربيـــة فـــي مصـــر، 1967-1991، عالم الكتب، 1992.
- محمد عبد الغني حسن: التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة.
- المشايخ، محمد: الأدب والأدباء والكتّاب المعاصرون في الأردن،عمّان 1989م.
- المقدسي، أنيس: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربيـــة الحديثـــة. دار العلـــم للملايين، بيروت، 1980.
- النجار، حسين فوزي: التاريخ والسير. دار القلم، القاهرة.

- نصر الله، إبراهيم: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.
- أبو نواس، حسن بن هانئ، ديوان أبي نواس. دار صادر، بيروت، 1900.
- بكر، أيمن. السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة،2008.

كتب المصادر:

- العامري، محمد: ديوان شعر"*الذاكرة المسننة-بيت الريش*"، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت1999م.
- عيسى، راشد: ديوان شعر"*إمرأة فوق حدود المعقول*"، مطابع الفرزدق التجاريّة، الرياض 1988م.
- عيسى، راشد: ديوان شعر"*حفيد الجن*"، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 2005م.
- عيسى، راشد: ديوان شعر"*شهادات حب*"، المطبعة الإقتصاديّة، عمّان 1984م.
- عيسى، راشد: "*وعليه أوقع*"،منشورات وزارة الثقافة، عمّان 1997م.

ب، الدوريات والمجلات:

- "السيرة الذاتية، قضايا الكتابة والتلقي حول تجربة محمد شكري، مجلة عمّان-أمانة عمّان الكبرى 2004.
- إبراهيم، عبد الله. السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1،المركز الثقافي العربي، تموز - يوليو، 1992.

- أبو شامة المغربي: جــنس الســيرة الذاتيّــة، مجموعــة مقــالات منشــورة علــى kalimates@maktoob.com .

- حوار مع زياد العناني لجريدة الرأي، عدد يوم 16- 3-2001.

- راشد عيسى في حوار له مع محمــد هــديب: صــحيفة الــوطن القطريــة، تــاريخ 2006/5/9م.

- راشد عيسى في حوار مع فاطمة الهنــدي لجريــدة " العــرب اليــوم "، عــدد يــوم 2000/5/22م.

- سلمى الخضراء الجيوسي. عرار . مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع، العدد الثاني، الطويت، 1973.

- كارل بروكلمان: ما صنف العرب من أحوال أنفسهم. قد نشر هــذه المقالــة الاســتاذ صلاح الدين المنجد في كتاب «المنتقى من دراسات المستشرقين -1955، ج1.

- محاضرةٍ ألقاها الناقد عدنان حسين أحمد بمنتدى الحوار الثقافي بتــاريخ 2008/2/9 في لندن.

- محمد سلام جميعاان : جريدة الرأي الأردنية، 4/15/ 1990.

- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 119 وما بعدها.

(2) المراجع الإنجليزية:

- Gide، A.: Anthology de Poesie، Paris 1947.

- Norton، Charles Eliot: The correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson، Vol. 2، London 1883.

- Poe، E.A.: Complete Tales and Poems، Randon House، USA 1938.

- The prose work of William Wordsworth، ed.Owen&Smyser، Vol.2، New York 1949.

-Wellek: A History of Modern Criticism، Vol.2 London 1938.

-Wertheier، Max: History of Psychology، Ingran House، N.Y. 1958.

-Wolfflin، Heinrich: The Sense of Form in Art، New York 1958.